BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

Sous la direction de M. EUGÈNE MÜNTZ

HISTOIRE

DE

L'ART BYZANTIN

CONSIDÉRÉ PRINCIPALEMENT DANS LES MINIATURES

PAR

N. KONDAKOFF

Professeur à l'Université d'Odessa.

ÉDITION FRANÇAISE ORIGINALE, PUBLIÉE PAR L'AUTEUR, SUR LA TRADUCTION DE

M. TRAWINSKI

Et précédée d'une Préface de M. A. SPRINGER, professeur à l'Université de Leipzig.

TOME PREMIER

ACCOMPAGNÉ DE 29 GRAVURES

LIBRAIRIE DE L'ART

PARIS
JULES ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

LONDRES
GILBERT WOOD & C°
175, STRAND, 175

1886

Droits de traduction et de reproduction réservés.

ff
N
6250
K8

MINIATURE TIRÉE D'UN PSAUTIER DU VIII^e AU IX^e SIÈCLE.
(Bibliothèque d'Utrecht.)

INTRODUCTION

La critique d'art s'est attachée longtemps avec obstination aux deux axiomes suivants : L'école byzantine, selon les uns, « personnifie la décadence la plus profonde de l'imagination créatrice ; elle marque l'arrêt et en quelque sorte la pétrification de la production artistique. Elle manque de vie, c'est pour cela qu'elle n'a pas varié. » Pour d'autres, au contraire, l'école byzantine a tenu sous son joug, depuis le VI^e jusqu'au XII^e siècle, l'Europe tout entière, et si l'on remarque quelques efforts en Occident, ces efforts se sont constamment produits sous les auspices des Byzantins.

Émettre la première de ces opinions, c'est manquer de justice envers Byzance ; c'est, en effet, placer la capitale de l'empire d'Orient au niveau de l'ancienne Égypte, de l'Égypte telle que se la représentaient les générations d'autrefois, c'est-à-dire une nation momifiée dès son berceau. N'oublions pas, en effet, que cet art, auquel on refuse toute

236117

vitalité et toute saveur, semblait à nos ancêtres digne de captiver leur admiration et de leur servir de guide et de modèle. Formuler l'autre, c'est, en vérité, faire preuve vis-à-vis de l'Occident d'une sévérité excessive. Il faudrait, cette supposition fût-elle fondée, nous résigner à un aveu humiliant, et reconnaître, dût l'orgueil de l'Europe occidentale en être froissé, que les anciennes races romanes et germaniques n'avaient que de médiocres dispositions pour les arts. Mais non, les enseignements généraux de l'histoire et l'expérience acquise dans l'étude des choses du passé protestent hautement contre une pareille assertion. Affirmer l'intervention féconde de l'école byzantine sur l'Occident, c'est reconnaître que, pendant cinq longs siècles, le sentiment du beau est resté stationnaire; c'est, en outre, constater que, contrairement à ce qui se passe dans la poésie et dans les autres manifestations de l'esprit humain, l'art n'est pas lié par un lien intime, indissoluble, au génie même des nations, qu'il n'y puise pas, comme les autres, son aliment et sa vigueur. Or, est-il permis d'admettre, en se plaçant au point de vue de l'histoire, que, durant plusieurs centaines d'années, l'art ait rompu avec les autres formes de la civilisation, pour suivre une voie à part? Est-il vraisemblable, d'un autre côté, que les Byzantins, parlant une langue différente, professant un autre culte, ayant des idées, des mœurs, des intérêts, souvent diamétralement opposés, aient pu exercer une influence si prépondérante sur notre art et rien que sur notre art?

Autant de problèmes qu'il serait bon de ne pas traiter avec indifférence. Le besoin d'une étude serrée et approfondie de la « question byzantine » s'impose, hâtons-nous de le dire, de plus en plus. Si les tentatives n'ont pas été couronnées d'un plein succès jusqu'à ce jour, c'est que nous n'avions que des données insuffisantes sur l'art byzantin. On ignorait, ou à peu près, ses origines; l'on en était même réduit à se demander s'il était possible de discerner, dans le sein de l'art chrétien primitif, quelque trace de l'Orient ou de l'Occident. L'incertitude sur ce point n'est pas, il est vrai, d'une importance capitale. Nous savons que, dans la Rome impériale, l'élément oriental avait fait de constants progrès dans les mœurs comme dans les idées; la fondation de la Rome nouvelle n'est-elle pas, à elle seule, une preuve

éclatante de la victoire de l'orientalisme? Le christianisme triomphant rencontra des auxiliaires puissants dans les instincts et les prédilections dominants de l'Orient, et l'art oriental ne put guère se séparer de l'art occidental, notamment de celui de l'Italie, puisque c'est là qu'il avait trouvé sa seconde patrie. Voilà pourquoi l'art chrétien primitif présente tant de traits communs jusqu'au VI^e^ siècle, et pourquoi il est fort difficile de le rattacher à l'Orient plutôt qu'à l'Occident. Comme il existait un grand nombre de lieux sacrés dans l'Orient chrétien, on construisit beaucoup d'églises commémoratives, c'est-à-dire d'églises qui ne servaient pas au culte ordinaire, mais qui perpétuaient le souvenir de la sainteté de ces lieux. On changea naturellement, dans ces cas, les formes et le plan même de l'édifice. Les églises de l'Ascension et du Sépulcre du Christ occupent dans l'ancienne architecture chrétienne la même place que l'Érechthéion dans l'architecture grecque. Mais un monument type se dresse partout au milieu de ces constructions; il est le même dans l'Orient chrétien que dans l'Occident. Assurément, la basilique chrétienne a subi des changements de détail dans ses pérégrinations à travers les différentes provinces de l'empire romain, mais on y chercherait vainement une modification fondamentale. La même parenté nous frappe dans les principaux spécimens de la plastique et de la peinture; le bon pasteur, par exemple, les représentations symboliques ont également partout la même signification. Il est impossible de déterminer, d'après leur style, l'origine réelle des diptyques consulaires; c'est là, selon nous, une preuve évidente de l'uniformité du mouvement artistique dans les dernières années de la domination romaine.

La langue grecque avait, aux premiers siècles de la chrétienté, l'autorité d'une langue sacrée; le latin était, au contraire, considéré comme la langue d'État, même après la translation du siège de l'empire à Constantinople. Ce dualisme pénètre, à notre avis, toute l'ancienne civilisation chrétienne et, par conséquent, aussi le développement des arts. Et cette civilisation vivra aussi longtemps que durera le dualisme en question. Mais, dès que celui-ci aura disparu, dès que l'Église romaine aura fait du latin sa langue officielle et que l'empire

se sera trouvé en présence des complications inextricables de l'Orient, avec un adversaire tel que l'Islam, on verra l'art occidental se séparer de l'art oriental; l'art byzantin proprement dit prendra naissance. Je ne crois pas qu'on puisse faire une objection sérieuse à cette considération qui s'appuie sur l'histoire; je m'en réfère d'ailleurs, en ce qui concerne les rapports des deux écoles jusqu'au siècle de Justinien, aux *Recherches pour servir à l'histoire de la Peinture et de la Sculpture chrétiennes en Orient,* publiées par M. Bayet dans le dixième fascicule de la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.*

Ce fait une fois admis, le problème prend aussitôt une forme plus simple et plus saisissable. Certes, tel trait commun à l'art occidental et à l'art byzantin tire son origine de l'ancienne tradition chrétienne, nous ne songeons pas à le nier; mais il n'est pas besoin pour cela de voir partout l'influence byzantine. Le Christ imberbe, par exemple, que l'on rencontre dans plusieurs manuscrits carlovingiens, les portraits typiques des évangélistes, David psalmodiant au milieu de ses chœurs, sont des émanations naturelles de modèles appartenant à l'art chrétien primitif. On ne pourrait constater, dans tous ces sujets, des traces de l'influence byzantine que si l'on réussissait à démontrer leur connexité avec le style byzantin, tel qu'il s'est développé à partir du VI^e^ siècle. Jusqu'à présent, on n'a pas établi une différence assez tranchée entre l'ancien art romano-oriental et l'art byzantin proprement dit; de là, une extrême confusion. Et cependant, il ne saurait être question que de ce dernier quand on parle de l'influence de Byzance sur l'art carlovingien et sur l'art roman primitif du IX^e^ au XII^e^ siècle. Si l'influence romano-orientale, de quelques siècles plus ancienne, s'était fait sentir dans l'art occidental, elle n'aurait été d'aucun profit pour le byzantinisme. La question prend de cette façon une forme bien autrement précise.

Quels sont les rapports entre l'art byzantin et l'art occidental? Le premier ne fait-il que donner et l'autre se contente-t-il de recevoir? Pour bien résoudre cette question, il faut avant tout tracer un tableau parfaitement clair de l'art byzantin à toutes les époques; et il ne

suffit pas de s'en tenir aux caractères généraux, toujours les mêmes, il faut encore noter les nuances qui s'accentuent dans le cours des temps. Un autre fait qui mérite un examen attentif, c'est que l'art byzantin étend son influence même sur des pays et des peuples que la domination byzantine n'atteint ni directement, ni indirectement, et qui n'entretiennent pas des relations suivies avec la capitale de l'empire. Cette extension une fois admise, comment peut-on l'expliquer? Par quelles voies, par quels moyens les limites du domaine artistique de Byzance se trouvent-elles reculées ?

Il est d'usage de parler de mode byzantine. Mais peut-il être question de mode là où l'on se trouve en présence d'un état de choses qui dure pendant des siècles? Assurément non. Nous ne trouvons pas non plus assez probant le fait des moines fuyant devant les iconoclastes; d'autre part, le mariage d'un empereur allemand avec la princesse Théophano, qui aurait entraîné à sa suite, vers le nord, tout un cortège d'artistes byzantins, ne nous paraît pas non plus fournir une explication suffisante. Les moines du VIII^e^ siècle ne peuvent pas avoir pris part au mouvement artistique des X^e^ et XI^e^ siècles; quant à l'impératrice Théophano, la légende bien connue sur son châtiment posthume est bien de nature à faire naître quelques doutes sur l'étendue de son influence personnelle. Nous admettons volontiers qu'elle ait importé le luxe byzantin à la cour impériale et qu'elle se soit attiré ainsi les colères du clergé. Mais ce clergé n'aurait pas condamné la fille de l'empereur de Byzance, si elle s'était bornée à protéger la miniature qui était surtout cultivée dans les cellules des cloîtres.

C'est dans des causes générales et immuables qu'il faut chercher le secret d'une influence plusieurs fois séculaire. Quelles sont celles de ces qualités qui ont séduit l'Occident et qui l'ont poussé à une imitation parfois servile? Pour étudier et résoudre cette question, il faut, nous le répétons, savoir au juste ce qu'est l'art byzantin.

Les essais tendant à nous faire connaître l'essence de cet art n'ont pas manqué. Mais, nous autres Occidentaux, nous voyons bien mieux ses mauvais que ses bons côtés. Ne connaissant pas les facteurs qui ont déterminé sa marche, nous avons généralement des préjugés contre

l'ensemble d'idées dont il est l'expression. Nous n'apercevons, d'habitude, qu'un certain nombre de formes sur lesquelles nous portons un jugement sévère, parce que nous n'en comprenons pas la nécessité fatale, et que nous ne voyons en elles que le résultat d'un simple caprice. A nos yeux, toutes les manifestations de l'art byzantin manquent, pour ainsi dire, de base; nous ignorons les racines qui les rattachent au sol dont elles sont sorties peu à peu; et elles nous apparaissent toutes à la même distance, bien qu'en réalité elles soient séparées les unes des autres par un long intervalle. Cette infirmité relative de notre vue, qui nous empêche de faire des distinctions délicates et de saisir les nuances, s'explique aisément. Les Italiens ont, de nos jours encore, de la peine à discerner la vieille école allemande de l'école flamande primitive; tandis que l'œil d'un homme du nord chercherait vainement à établir une différence entre les diverses écoles locales qui ont illustré la haute Italie au commencement du XVI^e^ siècle. On se règle sur les traits de famille, sans se préoccuper des contrastes. Assurément, il existe des artistes de génie appartenant à l'humanité tout entière et, pour bien les comprendre, il n'est pas absolument nécessaire d'être leur compatriote. Il n'en est pas de même quand il s'agit de représenter les particularités et de conter les vicissitudes d'un mouvement artistique national; on y remarque des points sur lesquels un compatriote, ou du moins un homme ayant respiré l'atmosphère intellectuelle du pays, peut nous renseigner beaucoup mieux que l'étranger le plus sagace. Ce que l'un découvre à grand'peine, l'autre le pressent tout naturellement. Il est une autre raison pour laquelle un historien de même nationalité et de même religion, en supposant qu'il soit impartial, a un grand avantage sur un étranger appartenant à une religion différente : il s'enflamme plus facilement pour son sujet. Or l'enthousiasme est la principale source et souvent la source la plus féconde de l'intuition historique. S'il pèche par son exagération, la critique est là pour le modérer. Mais il faut posséder ce feu sacré quand il s'agit de comprendre une personnalité, de saisir le jeu d'une institution, de découvrir la signification d'un mouvement intellectuel quelconque, en un mot de mettre en lumière

ses côtés brillants ou originaux. Aussi avons-nous attendu longtemps avec curiosité qu'un homme touchant de près au monde byzantin prît, à son tour, la parole sur l'art de Byzance.

M. Kondakoff a répondu en grande partie à nos espérances. S'il n'est pas de nationalité grecque, si sa patrie n'est pas Constantinople, la religion qu'il professe l'attache par des liens nombreux à l'ancienne civilisation byzantine. Les idées byzantines sont un patrimoine séculaire de l'Église grecque et les formes byzantines sont restées vivaces jusqu'à ce jour dans l'Orient chrétien. Laissant de côté les aspirations politiques, ne voyons-nous pas les Russes instruits tourner leurs regards vers la Rome de l'Orient comme vers leur ancienne patrie, s'inspirer d'elle? Ils ne redoutent même pas, pour rendre cette communion plus complète, de pénétrer dans les profondeurs de la théologie byzantine. Les avantages de cette situation se manifestent clairement dans le livre de M. Kondakoff. Cet ouvrage traite, il est vrai, d'une seule branche de l'art byzantin, les miniatures; mais c'est une de celles sur lesquelles on avait jusqu'à présent les idées les plus confuses et les plus superficielles. L'auteur nous apprend à envisager ces miniatures comme un produit de la civilisation byzantine; il nous montre leurs rapports avec l'état intellectuel du peuple et des classes dirigeantes; il fait passer sous nos yeux, non-seulement les formes préférées de cet art, mais encore toutes les modifications qu'il a éprouvées dans le cours des siècles. Nous devons donc à M. Kondakoff, sinon une histoire complète de l'art byzantin, du moins une contribution très précieuse et très substantielle à cette histoire.

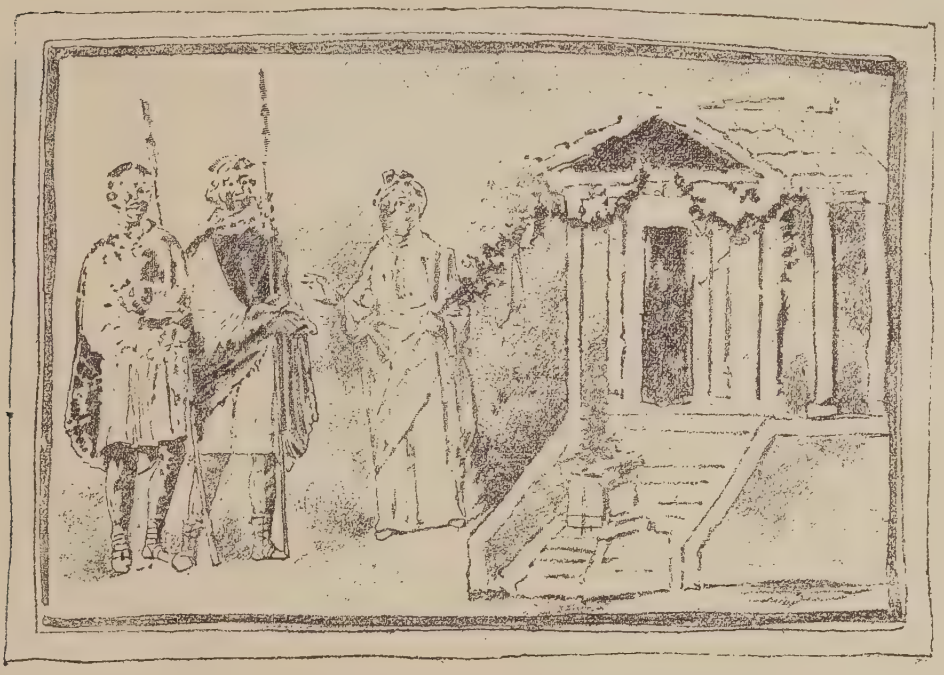
I

Les premières productions de la miniature se rattachent encore, par un lien étroit, à l'antiquité grecque et romaine. Nous trouvons, dans le manuscrit de Virgile du Vatican (n° 3235), non seulement le prototype de ces fonds de paysage d'un caractère si particulier, avec leurs bandes rouges à l'horizon, mais aussi des modèles de costumes. L'accoutre-

ment si caractéristique des Troyens ne tarde pas à devenir le costume obligatoire des trois Rois Mages. C'est là aussi qu'il faut chercher l'origine du geste de la bénédiction grecque, le bras étendu, la main à moitié ouverte comme dans une conversation animée. Mais comme on y rencontre aussi le geste de la bénédiction latine (l'index et le médius ouverts), par exemple, dans la scène où Énée donne ses ordres, le *Virgile* du Vatican ne saurait être considéré comme ayant servi exclusivement à inspirer l'art byzantin. C'est dans l'antiquité en effet que l'art chrétien primitif a puisé avec une égale ardeur, chez les Orientaux aussi bien que chez les Occidentaux. Ce qui est plus important, c'est de déterminer les relations spéciales de l'ancien art byzantin avec l'art grec proprement dit. Que de traits propres à ce dernier ne se sont pas maintenus dans l'Orient chrétien ; que de fois, dans les mœurs, dans les coutumes populaires de l'Orient, ne se heurte-t-on pas aux vestiges de l'hellénisme ! Il serait étonnant que l'art populaire seul s'en fût écarté. Bien au contraire, il y a dans les miniatures plus d'éléments populaires qu'on ne le supposait jusqu'à présent. M. Kondakoff nous le démontre, et c'est un mérite à ajouter à tous ceux qui distinguent son livre. Il suit attentivement les différentes phases du mouvement religieux dans les masses et fait ressortir, avec une netteté parfaite, les modifications qui en découlent dans l'ordre artistique. L'auteur n'attribue aux iconoclastes qu'une influence secondaire. Leur hérésie a bien pu arrêter le développement de l'art byzantin, mais elle a été impuissante à créer un style particulier, ou même à provoquer chez leurs adversaires l'abandon du style traditionnel.

Sauf quelques légères modifications, la direction primitivement imprimée à l'art est restée ce qu'elle était. Les traditions antiques ont fléchi dans le cours des temps et la délicate pureté des lignes s'est peu à peu corrompue. Les contours des têtes et les plis des vêtements rappellent encore les modèles de la bonne époque, mais on y remarque une certaine dureté et de la rudesse comparativement aux miniatures byzantines chrétiennes de la première période. C'est surtout dans les proportions que l'on constate l'abandon du canon antique, tandis que le groupement perd la pondération qui le distinguait auparavant. Ces

défauts sont, il est vrai, compensés par le fini de l'exécution qui atteint le plus haut degré de perfection dans les miniatures des IX^e^ et X^e^ siècles, ainsi que par la richesse décorative de l'ensemble, par ces vignettes, ces initiales éblouissantes, dans lesquelles réside le principal ornement des manuscrits. D'ailleurs, ceux-ci ne diffèrent pas seulement de leurs aînés au point de vue de la forme; le contenu en est également modifié; l'élément moral et édifiant est au premier plan, tandis



MINIATURE DU IV^e^ SIÈCLE, TIRÉE DU « VIRGILE » DU VATICAN.

que l'élément dramatique disparaît de plus en plus. Les commentaires des psaumes, les sermons et les ménologies, tels sont les sujets propres à l'Orient chrétien. Il appartient aux historiens de nous montrer comment et pourquoi ces sujets ont été abandonnés dans la suite, et de nous expliquer comment ce changement coïncide avec un éloignement prononcé pour l'Occident et avec l'influence croissante des idées orientales. C'est déjà une grande conquête pour l'histoire de l'art que de pouvoir constater l'action exercée par la littérature religieuse et

l'éducation ecclésiastique, et de prouver que l'art est, en quelque sorte, une plante poussée sur le vaste domaine des idées populaires. Il est incontestable que, ce point une fois acquis, on portera sur l'art byzantin un jugement plus juste et plus profond, surtout si l'on s'astreint à en examiner les productions dans l'ordre où elles se présentent naturellement.

Jusqu'à ces derniers temps on étudiait les manuscrits sans se préoccuper de leur contenu; on n'appréciait les illustrations que d'après leur valeur extérieure. On ne songeait ni à comparer les illustrations afférentes aux mêmes sujets, ni à les rattacher à quelque modèle plus ancien. Et cependant, l'utilité de pareilles études ne saurait plus être mise en doute. De même que le texte des manuscrits découle de certaines données primitives et que la valeur de ces manuscrits est en raison de leur degré d'éloignement du type primordial, de même les illustrations ont toutes un point de départ très ancien; elles dérivent d'un tronc commun dont il est facile de reconnaître les diverses ramifications. L'écrivain et le peintre s'en tiennent à un original déterminé; il n'est pas dit pour cela que l'artiste abdique entièrement sa liberté; mais il est certain que son imagination reste comme emprisonnée dans un cercle plus ou moins étroit. Il est donc, croyons-nous, du devoir d'un historien de réunir les manuscrits illustrés traitant des mêmes sujets, de comparer entre eux ceux qui portent le même titre, de rechercher s'ils ne se rattachent pas tous à un type primitif et de classer en conséquence par familles évangéliaires, psautiers, ménologies, etc., ainsi qu'on l'a tenté dans ces dernières années, du moins pour certains cas particuliers. M. Kondakoff est resté fidèle à ce principe; il a toujours soin de réunir en un seul groupe les manuscrits de même nature, afin d'y suivre plus commodément le développement de l'idée d'art. Le succès a justifié cette méthode; nous voyons clairement que l'art, subissant l'influence du temps et de la civilisation, se greffe tantôt sur telle branche de la littérature, tantôt sur telle autre; les ménologies, les martyrologes, les homélies, apparaissent tour à tour au premier rang; nous constatons, en outre, que le même texte a été différemment compris dans le cours des siècles et que, par conséquent,

MINIATURE DU IVe SIÈCLE, TIRÉE DE L'« ILIADE ».

(Bibliothèque Ambrosienne, à Milar.)

l'imagination des artistes l'a interprété de différentes manières. L'histoire des illustrations de psautiers est particulièrement instructive à cet égard.

Tous les hommes compétents sont d'accord pour reconnaître que le livre de M. Kondakoff nous représente l'histoire de la miniature byzantine sous un jour nouveau, infiniment plus brillant qu'on ne l'avait supposé jusqu'à présent.

L'auteur russe nous prouve que l'antiquité classique a longtemps vécu à travers les formes byzantines ; il nous fait assister au magnifique développement intérieur de l'art dans la Rome orientale. Il réfute en même temps les opinions préconçues, d'après lesquelles l'art byzantin aurait été, par son essence même, invariable, rigide, comme une sorte de cadavre, et aurait porté, dès son berceau, la marque de la plus profonde décadence. Cet art, si décrié, s'élève parfois plus haut que l'art occidental contemporain. Il doit en grande partie sa supériorité à son culte pour les traditions antiques. Jusqu'à la fin du x^e^ siècle il sut maintenir intacts des procédés techniques d'une rare perfection; il sut également faire revivre, notamment dans les têtes de femmes ou dans l'arrangement des vêtements, les modèles légués par l'antiquité. Byzance hérita, en outre, des Grecs et des Romains du don de traduire d'une façon palpable, c'est-à-dire au moyen de personnifications, les conceptions les plus abstraites.

Il y a plus : l'art byzantin ne le cède en rien à celui de l'Occident comme interprète de la civilisation générale, du sentiment religieux, de l'éducation ecclésiastique; on ne peut même le comprendre qu'à la condition de bien connaître ces derniers facteurs, car il en est sorti fatalement et il est intimement lié à leurs vicissitudes. Nous n'avons, disons-le franchement, jamais accordé à l'art byzantin la place éminente à laquelle il a droit; nous l'avons toujours trop sacrifié à l'art occidental. Mais, à mesure que nous nous pénétrons davantage de sa valeur intrinsèque, nous voyons se rétrécir les limites de son influence sur le monde non byzantin. Ce dernier résultat est, à mon avis, la conséquence nécessaire du premier.

L'existence de l'art byzantin suppose certaines conditions parti-

culières; où ces conditions manquent, le sol n'est plus propice à sa floraison. Des impressions générales ou une simple similitude de procédés techniques ne suffisent pas pour en favoriser le développement. Gardons-nous de ces impressions trompeuses. Il ne faut pas oublier que tout l'art du moyen âge, celui de l'Occident comme celui de l'Orient, dérive de l'art chrétien primitif. Cette communauté d'origine, l'identité de sujets tous empruntés aux Écritures, l'adaptation enfin de formes artistiques déterminées à un genre nouveau, expliquent certaines ressemblances extérieures. Quant aux procédés techniques, il est possible que, dans certains cas, l'art byzantin les ait empruntés ailleurs. Mais irait-on prétendre, par exemple, que le style flamand était prépondérant en Italie au XV^e^ siècle, parce que, à ce moment, les disciples des Van Eyck enseignèrent aux Italiens la peinture à l'huile? Il en est de même de l'art byzantin; il ne saurait régner longtemps en maître que là où l'on est capable de le comprendre, où l'on conçoit la nature comme lui, où les mœurs et surtout les institutions ecclésiastiques sont conformes à ses aspirations. Et alors l'influence byzantine ne se bornera pas à telle ou telle branche, elle se fera sentir d'un bout à l'autre du vaste domaine des arts. Cela est vrai, par exemple, pour l'Italie méridionale, notamment pour les côtes orientales et pour la Sicile. Dans l'architecture comme dans la peinture, plusieurs éléments rappellent des modèles byzantins : ici des coupoles, ailleurs la nature des sujets ou les procédés techniques. Bien que nous n'en ayons pas la preuve authentique, nous pouvons affirmer que les plus anciennes mosaïques de Palerme sont d'origine byzantine. Mais, même dans les localités où la langue grecque était la langue courante et où dominait la civilisation grecque, l'influence byzantine n'a pas pu se maintenir d'une façon durable. Elle règne, par exemple, en Sicile tant que la population chrétienne, opprimée par les Arabes, garde une attitude politique en quelque sorte passive; l'initiative reprend-elle le dessus, la réaction commence, et l'art occidental reconquiert tous ses droits, toute son indépendance. L'étude de l'art byzantin au XII^e^ siècle nous fournit à ce sujet des indications précieuses. Dans les constructions les plus récentes de l'époque normande les éléments

byzantins sont refoulés à l'arrière-plan; les mosaïques de l'époque ultérieure, comme, par exemple, celles de Montréal, témoignent, par le dessin des têtes et des vêtements et par de nombreuses innovations réalisées dans le domaine de la composition, du réveil de l'esprit national et de velléités d'indépendance fort remarquables. Quant à la sculpture sur pierre, elle se développe, à l'abri de toute influence byzantine, conformément aux errements du continent italien, c'est-à-dire en traversant les différentes phases de la plastique romaine. Il suffit, pour s'en convaincre, de constater l'identité complète des incrustations en marbre blanc qui, dans les églises de Rome, aussi bien que dans celles de Palerme, ornent le sol ou les murailles; il en est de même des ornements en mosaïque incrustés dans un si grand nombre de colonnes torses. Citons aussi les analogies de style entre les chapiteaux de la Sicile et ceux du continent.

Parmi les œuvres d'art isolées qui se rapprochent de l'art romain contemporain, on peut citer notamment les candélabres de marbre de l'église Palatine de Palerme et ceux de Saint-Paul de Rome, ainsi que la cour du couvent de Montréal avec ses chapiteaux historiés. D'ailleurs la désignation d'un *Romanus marmorarius* sur un de ces chapiteaux semble confirmer notre manière de voir, qui se trouve aussi corroborée par la fréquence des relations artistiques entre Pise et la Sicile au XIII^e^ siècle. Un fait qui jette une vive lumière sur le développement de l'art panormitain, ce sont les profils des plus anciens sarcophages de porphyre du dôme; ils sont incontestablement imités de l'antique, tandis que, dans les sarcophages plus récents, les profils ont perdu toute précision et rappellent à peine les modèles de l'antiquité. L'unique sarcophage en marbre de la nef transversale du dôme de Montréal est également une imitation, voire une reproduction — peu réussie, il est vrai, et mal comprise — d'une œuvre antique. Ainsi, même dans les pays qui entretiennent un commerce constant avec l'Orient et lui doivent une grande partie de leur civilisation, l'influence byzantine se croise avec l'influence occidentale, romaine; mais elle disparaît dès que le moindre courant d'indépendance s'y manifeste, dès que les aspirations artistiques s'affirment et gagnent en intensité.

II

On nous objectera que plusieurs circonstances semblent plaider contre notre hypothèse. C'est ainsi qu'il est difficile de nier l'empire de l'école byzantine à Venise. Nous ne songeons pas non plus à le faire, mais nous nous bornerons à constater que l'histoire de l'école vénitienne pendant le moyen âge forme comme un épisode distinct dans les annales de la peinture italienne. « Venezia farà da se », telle est la devise que l'on pourrait appliquer aux efforts de la cité des doges. De même que l'architecture byzantine ne franchit pas le territoire de Venise, de même aussi la mosaïque vénitienne, placée sous la dépendance byzantine, s'étend bien à Murano, à Torcello, à Trieste, à Parenzo, mais ne trouve point d'accueil sur la terre ferme.

On invoque, d'autre part, et non sans raison, l'élection, aux VII^e^ et VIII^e^ siècles, de plusieurs papes d'origine grecque, pour expliquer le caractère byzantin de certaines mosaïques romaines : le *Saint Sébastien,* de Saint-Pierre-ès-Liens ; l'oratoire de Saint-Venance, au baptistère de Latran ; l'*Adoration des Mages,* de Santa Maria in Cosmedin. L'importance de ces imitations se trouve réduite à sa juste valeur par cette considération qu'à San Venanzio la composition principale procède de l'art chrétien primitif, et que, pendant la période suivante, à partir de Léon III, l'influence byzantine perd de nouveau du terrain. Si elle s'était maintenue, les mosaïques du IX^e^ siècle auraient un aspect moins barbare.

Enfin, on ne cesse de se référer au fameux témoignage de Léon d'Ostie, constatant que l'influence de Byzance a pesé sur l'Italie pendant cinq siècles. Mais les mots : « quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat », contiennent l'expression des regrets de l'auteur sur la décadence de l'art romain, de l'art antique, non la constatation d'un fait historique.

Ces circonstances ne font donc que confirmer notre manière de voir : l'art byzantin n'a franchi, que grâce à des conditions exception-

nelles, les limites normales assignées à son action; il n'a nullement régné partout et sans partage pendant la première période du moyen âge.

S'il nous était permis de résumer dans une formule historique le résultat de nos recherches, nous dirions que la prédominance des éléments byzantins dans certaines parties de l'Occident suppose, dans ces contrées, une complète impuissance en matière d'art; le recours à l'étranger s'explique par l'insuffisance des éléments indigènes.

Mais n'est-ce pas aller bien loin que de croire, pour les plus nobles régions de l'Occident, pour l'Italie centrale et la haute Italie, pour l'Allemagne, la France et l'Angleterre, à une stagnation intellectuelle telle que, du VI^e^ au XI^e^ siècle, il ait fallu puiser sans cesse à pleines mains dans l'arsenal byzantin et lui demander à la fois des sujets et des types? Pour trancher définitivement le problème, il faudrait passer en revue, avec le plus grand soin, les différentes faces de l'art occidental au commencement du moyen âge. Si nous ne disposons pas ici de la place nécessaire pour une étude de ce genre, nous pensons que quelques observations, propres à préciser la question, ne seront pas hors de propos. Nous engageons d'ailleurs le lecteur à consulter sur ce sujet les *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes* de M. Eugène Müntz; ce travail est fait avec le soin et la précision habituels de l'auteur.

La tendance à localiser les formes et les sujets se manifeste de très bonne heure. Elle se rattache aux cultes locaux qui dominent dans certaines villes ou régions et qui ont ainsi contribué à populariser la doctrine chrétienne. L'art, pour se faire comprendre et pour exercer une légitime autorité, se voyait forcé de suivre ce courant. C'est là un des obstacles opposés aux progrès de l'influence étrangère.

Cette affirmation exige quelques explications. Le christianisme n'est point une religion naturelle, mais bien le fruit d'un long travail de civilisation. Ce n'est qu'à la dérobée qu'un élément naturaliste s'est glissé, chez les derniers venus parmi les peuples conquis à la nouvelle foi, dans le sanctuaire de la doctrine chrétienne. Relégué à l'arrière-plan, à peine toléré, souvent même persécuté, il n'en acquit que plus

d'importance dans l'imagination des artistes. Au début du moyen âge, soit que ceux-ci composent des tableaux, soit qu'ils animent des statues, soit encore qu'ils se plaisent à de simples combinaisons de figures ou de couleurs, on distingue nettement ces accents naturalistes. Mais leur son varie à l'infini. Chaque peuple fait un choix spécial dans les Écritures; telle figure, tel événement biblique, enthousiasme les uns et laisse les autres entièrement froids. De là une grande variété dans l'idéal, dans la conception, dans les formes et les ornements extérieurs. C'est ici que se dessine clairement le contraste entre les aptitudes naturelles, entre les aspirations et les caractères propres à chaque nationalité. Si dans la première partie du moyen âge les traditions de l'art chrétien primitif, et surtout de l'art antique, percent encore, l'art de cette époque n'en est pas moins exempt de monotonie. C'est, en quelque sorte, un arbre aux ramifications multiples qui s'étendent en tous sens et dont on peut suivre les caractères spécifiques pendant leur lente croissance.

Si l'on admet avec nous que l'art, pendant la première période du moyen âge, ait varié dans son essence et dans son développement, il faut derechef borner et restreindre la part que l'on assignait naguère à l'influence extérieure. Cette influence n'a pu évidemment s'exercer que sur certaines tendances; or, ces tendances diffèrent toutes les unes des autres.

Et maintenant à quelle conclusion arriverons-nous si nous étudions d'abord le développement synchronique de l'art, pendant la première partie du moyen âge, et, en second lieu, le développement de chacune de ses branches prises isolément? Jusqu'au VI^e^ siècle, l'Italie est le foyer principal de l'art christiano-occidental. Les colonies de la Gaule ou de la Germanie ne jouent, à côté d'elle, qu'un rôle secondaire. Or, jusqu'à ce moment, la péninsule conserve toute son activité; si l'art baisse sur quelques points, il semble au contraire progresser sur d'autres; abondance et variété, richesse des représentations, force de la caractéristique, souplesse de la composition, ce sont là quelques-uns de ses traits distinctifs.

Au VI^e^ siècle, les orages qui se déchaînèrent sur la péninsule italique

enrayèrent la marche des arts, sans toutefois anéantir ni les artistes, ni la faculté de produire. Abstraction faite des monuments élevés ou décorés à Rome (nous en avons la preuve dans le *Liber Pontificalis* et dans les inscriptions des mosaïques des basiliques romaines), on constate, dans la Ville éternelle, une véritable exportation d'œuvres d'art. Les présents offerts par Grégoire le Grand à des églises anglaises et l'achat à Rome, au VII^e^ siècle, de tableaux pour une abbaye anglaise, sont des faits connus. Ils méritent d'être rappelés ici pour une autre raison. C'est grâce à ces envois ou à ces achats que l'art anglo-saxon, encore au berceau, se familiarisa avec les traditions de l'art chrétien primitif et put en imiter à satiété les modèles. Plus tard, du VIII^e^ au X^e^ siècle, on remarque à Rome un courant rétrospectif ; les artistes, ayant perdu la foi en eux-mêmes, ne songent plus qu'à copier fidèlement les ouvrages anciens. Seulement, et ce détail est caractéristique, loin de chercher leurs modèles au dehors, ils s'inspirent de ceux qui ornent leur ville natale ; les vieilles mosaïques chrétiennes de Rome charment exclusivement leurs regards.

Le besoin de remonter vers le passé se manifeste aussi de ce côté-ci des Alpes, vers la même époque, sous le règne de Charlemagne et de ses successeurs. Mais ici il ne procède plus des mêmes causes ; ce n'est plus l'impuissance qui attire les artistes vers les modèles d'autrefois, mais bien le désir de s'en servir pour produire des œuvres plus riches et plus pures. Amélioration de l'écriture et du langage, épuration de la doctrine religieuse, relèvement de la culture intellectuelle, tel est le but que Charlemagne se proposait d'atteindre et qu'il atteignit réellement. Aussi les résultats sont-ils ici tout autres qu'à Rome, où l'on se contente de conserver une sorte d'habileté technique. Si la conviction que les rois francs continuaient l'empire romain n'empêcha en aucune façon les peuples du Nord de se donner la constitution politique qu'ils souhaitaient, la recherche dans le passé d'un idéal conservateur n'arrêta pas non plus l'essor de la civilisation nationale. Rien ne nous fait si bien connaître le rôle joué par la tradition vis-à-vis de l'imagination populaire que les miniatures carlovingiennes, ces monuments si remarquables et si nombreux de la période dont nous

nous occupons. Dans les grands tableaux de cérémonie et dans les figures idéales on sent l'influence de la tradition; on y remarque surtout l'imitation des modèles de la primitive Église. Dans les compositions narratives ou descriptives, au contraire, l'imagination du peuple se donne libre carrière et vise même à l'indépendance absolue, non seulement pour la conception, mais aussi pour le style. Les procédés techniques se modifient également : les gouaches font place aux dessins à la plume, tout au plus touchés de quelques traits de pinceau. La tendance à l'émancipation se traduit en outre dans la multiplicité des centres de production. A côté des écoles anglo-saxonnes, dont on n'a pas, pendant longtemps, assez apprécié l'importance, les couvents français, et plus tard les couvents allemands-bavarois, développent une grande activité.

Cette vitalité dure en Occident jusqu'à l'extrême limite du x^e^ siècle. Or, rien ne nous autorise à affirmer jusqu'à ce moment que des éléments étrangers aient fait sentir leur influence, excepté dans celles des régions de l'Italie méridionale qui dépendaient de l'empire byzantin; rien ne prouve que l'art occidental ait manqué jusque-là de la force organique nécessaire à son développement. Mais, à partir du x^e^ siècle, nous voyons se dessiner le mouvement qui est connu sous la dénomination générale de style roman. Ce mouvement s'accentue surtout dans l'architecture. Les autres branches de l'art ne s'y associent qu'après un certain intervalle; on constate la même hésitation aux débuts de l'architecture gothique, où s'affirmèrent pour la première fois avec précision les formes inhérentes au style roman. Dans quelle contrée se développa ce style architectural remarquable ? Ce sont là des questions qui n'ont pas encore été définitivement résolues. Dans la basse Saxe, le style roman avait jeté des racines profondes dès la seconde moitié du x^e^ siècle. Il ne s'ensuit pas néanmoins que ce pays l'ait inventé. On conçoit aisément qu'une architecture nouvelle se soit acclimatée de bonne heure et rapidement sur un sol en quelque sorte vierge ; mais il est probable qu'elle n'a pu se perfectionner que dans des contrées où la tradition antique n'était pas encore éteinte. Le style roman, en effet, n'est pas une création nouvelle, mais une transformation d'une manière

plus ancienne, motivée par des besoins nouveaux. Dans l'ensemble comme dans les détails, on remarque souvent un retour vers tel ou tel type monumental traditionnel qui parfois se trouve élevé à la hauteur d'un idéal. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les plans bien connus des églises monastiques et de les rapprocher des renseignements fournis par l'histoire pour se convaincre que, dès le IXe siècle, il s'est manifesté dans l'empire franc un mouvement énergique de construction d'un genre nouveau. Il est parti probablement de différents centres à la fois, parmi lesquels celui de la haute Italie ou, comme on l'appelle communément, le mouvement lombard, mérite une attention toute particulière. Dans les études sur l'architecture primitive du moyen âge on est toujours allé d'un extrême à l'autre : autrefois on reportait aux dix premiers siècles la construction de presque toutes les églises existantes, sans se préoccuper des monuments plus récents ; aujourd'hui, au contraire, on laisse subsister une lacune entre l'art chrétien primitif et le XIe siècle, comme si l'art monumental s'était, pendant ce laps de temps, complètement arrêté dans son essor. Mais les grandes œuvres architecturales de la haute Italie au XIe siècle ne supposent-elles pas de longs essais et des études préparatoires continuelles ? Rappelons à ce propos qu'on a découvert, dans la basilique de Saint-Marc de Venise, comme un noyau primitif lombard qu'on aurait entouré dans la suite d'une enveloppe byzantine ; n'oublions pas non plus qu'au Xe siècle le style des édifices de Ravenne subit des modifications importantes. Ces deux faits méritent de fixer l'attention, car dans ces divers efforts on ne remarque pas la moindre trace d'influence byzantine. Que l'on s'attache au plan ou à l'élévation, à la structure ou à l'ornementation, les monuments en question trahissent tous une origine occidentale, et, lorsqu'ils ne forment pas des œuvres originales et indépendantes, ils se rattachent à l'ancienne tradition romano-chrétienne. Mais, même au cours de son développement ultérieur, à partir du XIe siècle, l'architecture occidentale ne doit rien à Byzance ; aucun doute ne saurait subsister à cet égard. Il fut un temps où l'on confondait communément l'architecture byzantine avec l'architecture romane ; cette erreur grossière ne peut plus être commise que par

des personnes étrangères à l'histoire de l'art, foule d'ailleurs très nombreuse encore.

En ce qui concerne la sculpture de la période carlovingienne et de la période romane primitive, on n'a évoqué qu'avec hésitation le spectre de l'influence byzantine. C'est qu'on s'est trouvé en présence d'une solution de continuité et que l'on a vainement cherché l'anneau qui manquait à la chaîne; à cette époque, la plastique n'était rien moins que florissante à Byzance, et l'on a eu quelque peine à s'expliquer le profit que les sculpteurs d'Occident auraient pu tirer de l'étude de ses

MINIATURE TIRÉE D'UN PSAUTIER DU VIII^e^ AU IX^e^ SIÈCLE.
(Bibliothèque d'Utrecht.)

bas-reliefs si plats ou de ses nielles, pour l'exécution de leurs figures en ronde bosse et de leurs hauts-reliefs. Ici encore, en cherchant bien, on trouverait des facteurs multiples : imitation de la sculpture gallo-romaine se poursuivant jusqu'à la fin du x^e^ siècle; premières tentatives d'émancipation des écoles de sculpture de la haute Italie, si différentes des *marmorarii* originaires de Rome ou de l'Italie méridionale.

Le seul domaine où l'influence byzantine ait pu se faire sentir, c'est donc la peinture, et notamment la miniature, car on ne saurait tirer de conclusions bien certaines des peintures murales, vu le petit

nombre de ces monuments qui s'est conservé jusqu'à nous. Si cette influence s'était exercée sur les miniatures du IXe au XIe siècle, il faudrait en déduire une double conséquence fort importante : d'une part, on verrait une des branches de l'art suivre une direction diamétralement opposée à celle des autres branches, et cette branche serait précisément celle où les figures doivent être en parfaite harmonie avec les idées exprimées dans le texte. D'autre part, le miniaturiste, qui souvent n'est autre que l'écrivain, ayant sous les yeux un modèle exécuté en Occident, l'aurait reproduit fidèlement, ne s'écartant jamais des traditions nationales, ni dans l'écriture, ni dans les initiales, ni dans

MINIATURE TIRÉE D'UN PSAUTIER DU VIIIe AU IXe SIÈCLE.
(Bibliothèque d'Utrecht.)

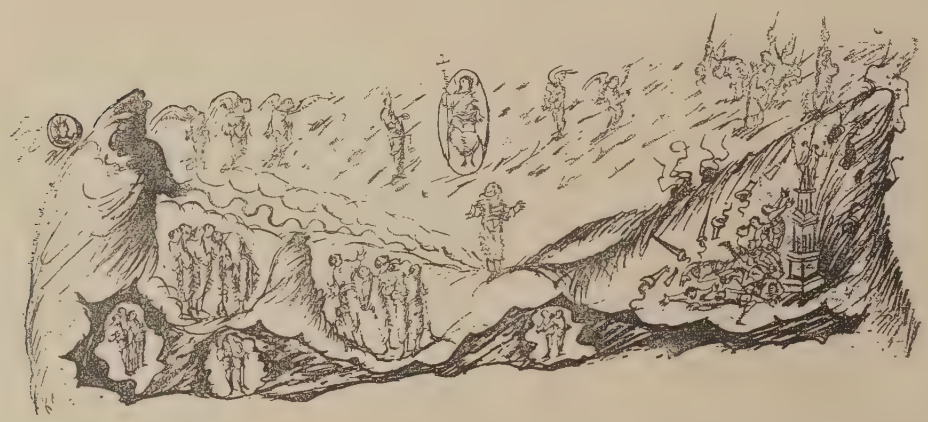
l'encadrement des pages, ni dans l'ornementation en général. Mais, dès qu'il aborde la représentation de la figure humaine, il se serait mis à feuilleter des manuscrits qu'il a de la peine à se procurer et qu'il ne comprend guère, et c'est là qu'il serait allé chercher ses modèles. De pareilles contradictions violent toutes les règles établies pour le développement historique, et il est à peine besoin de les signaler ici.

L'étude des miniatures exécutées depuis le IXe jusqu'au XIe siècle, en Allemagne, en France et en Angleterre, nous fournit la preuve d'une pratique constante des arts et nous fait connaître les données nationales qui ont servi de base aux générations suivantes. Si, comme

MINIATURE TIRÉE D'UN PSAUTIER DU VIII^e^ AU IX^e^ SIÈCLE.

(Bibliothèque d'Utrecht.)

on le suppose, le *Pentateuch* de lord Ashburnham (ancienne collection Libri) est antérieur à l'époque carlovingienne, quoique exécuté soit en France (peut-être à Tours), soit en Lombardie, une chaîne continue unira l'ancien art chrétien à l'art carlovingien. Cette chaîne, à son tour, s'étend depuis les Carlovingiens jusqu'au XI^e^ siècle. Il y a dans les œuvres de cette période une grande parenté avec les œuvres antérieures, non seulement au point de vue de la composition, mais aussi au point de vue de la conception et des procédés techniques. Cette dépendance d'un art plus jeune vis-à-vis d'un art

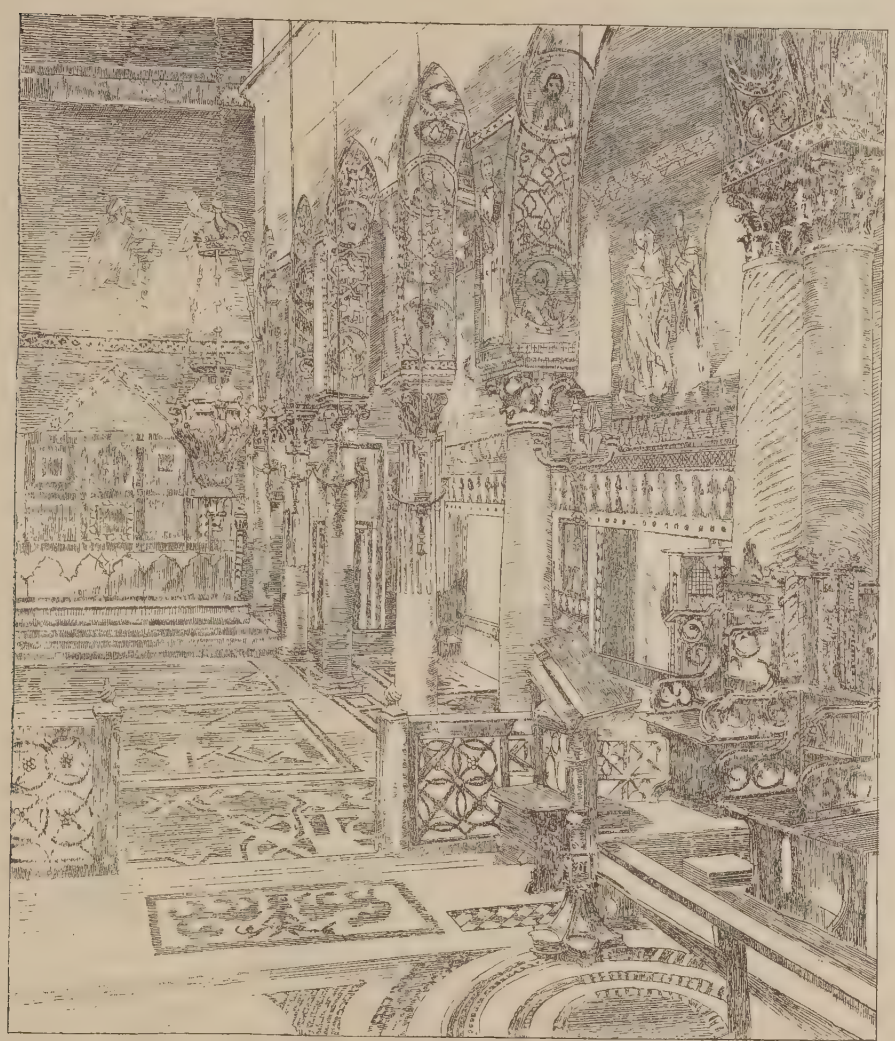


MINIATURE TIRÉE D'UN PSAUTIER DU VIII^e^ AU IX^e^ SIÈCLE.
(Bibliothèque d'Utrecht.)

national plus ancien est visible surtout dans les types des têtes et dans les plis des draperies. Il s'est formé lentement une manière particulière de dessiner qui a pour but d'esquiver les difficultés de l'esquisse ; ainsi, par exemple, les têtes sont tracées sur un fond carré, les contours des joues et du menton se coupent presque à angle droit. Nous sommes en présence de conquêtes péniblement réalisées, et en opposition formelle avec les miniatures byzantines contemporaines qui, même dans leur décadence, contiennent des vestiges de la tradition antique, tradition, il est vrai, depuis longtemps affaiblie et corrompue.

Si les observations qui précédent sont fondées (et nous sommes persuadé qu'une étude approfondie ne fera que les confirmer), l'histoire

de l'art des premiers siècles se présentera à plus d'un égard sous un aspect nouveau.



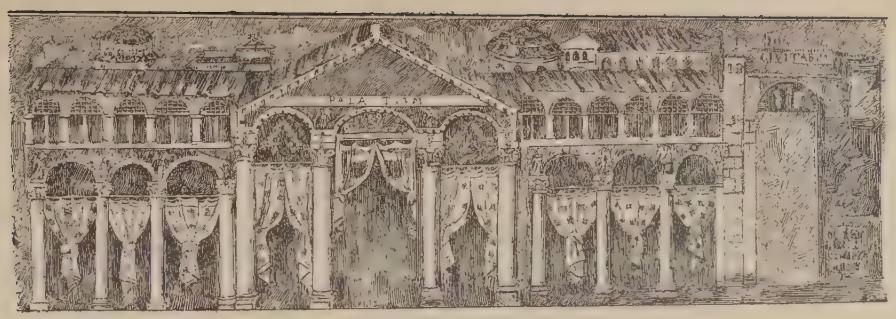
LA CHAPELLE PALATINE, A PALERME.

L'art byzantin de cette époque n'est point une doublure de l'art occidental; il ne fait que l'effleurer en certains points et dépasse les limites assignées à son influence, surtout dans les industries de luxe.

Mais l'art de l'Occident proprement dit, pris dans son ensemble comme dans ses détails, est resté complètement en dehors de cette influence. L'art byzantin nous semble être localisé aussi bien que l'art de tous les autres peuples, et si la solution de ce qu'on appelle en Allemagne « la question byzantine » a rencontré tant de difficultés jusqu'à présent, nous pouvons affirmer maintenant, sans exagération, que, pour l'Occident, il n'y a point, à vrai dire, de question byzantine.

A. Springer.

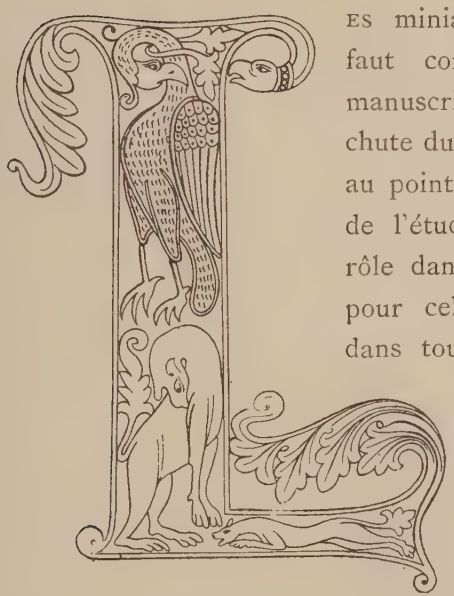
CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE MONREALE.



LE PALAIS DE THÉODORIC.
Mosaïque de Sant' Apollinare Nuovo, à Ravenne. (VI^e siècle.)

CHAPITRE PREMIER

Rôle historique de la miniature dans l'art byzantin. — Types des manuscrits illustrés et groupement littéraire. — Caractère théologique de l'art byzantin. — Aperçu général de la miniature byzantine aux différentes époques.



Initiale tirée d'une Bible du X^e siècle, provenant de l'ancienne abbaye Saint-Martial de Limoges. (Bibliothèque nationale.)

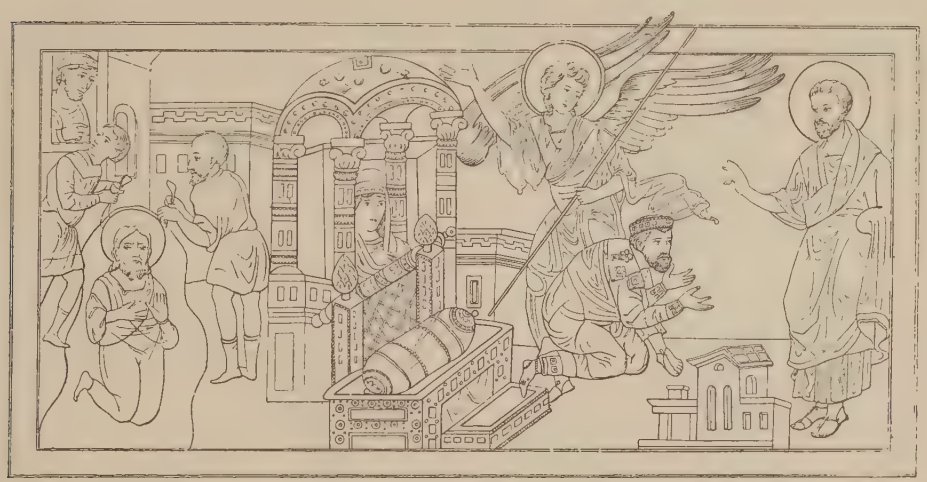
Les miniatures byzantines, terme sous lequel il faut comprendre les dessins en couleur des manuscrits grecs depuis le IV^e siècle jusqu'à la chute du Bas-Empire, ont une importance capitale au point de vue historique ; elles forment la base de l'étude d'une école qui a joué un si grand rôle dans le développement de l'art. Est-ce à dire pour cela que cette école soit restée inféconde dans tous les autres domaines ? Assurément non. Des œuvres monumentales, d'immenses mosaïques dans les églises byzantines de Ravenne, de Constantinople, de Salonique, de Venise, des villes de l'Italie méridionale et de la Sicile, occupent le premier rang dans ses annales. De merveilleuses sculptures en ivoire, des ouvrages en métal extrêmement variés, des émaux inimitables appartenant à une époque plus récente, enfin des étoffes brochées d'or, tels sont les éléments d'après lesquels l'Occident s'est habitué à juger et à apprécier l'art byzantin. Mais il y a

entre les mosaïques de Ravenne et de Salonique, d'une part, celles de Venise et de l'Italie méridionale, de l'autre, un intervalle de cinq siècles pour lequel les œuvres monumentales manquent totalement.

C'est cette lacune que la miniature vient combler; elle nous offre, en effet, une série presque ininterrompue de productions de même espèce s'étendant depuis la période la plus reculée de l'art byzantin jusqu'aux derniers jours du Bas-Empire. Voilà pourquoi il ne faut pas étudier ces miniatures au point de vue tout secondaire de l'illustration, ni les englober purement et simplement dans l'histoire des manuscrits illustrés; c'est une erreur que même Labarte et Waagen ont commise. Il faut, au contraire, les considérer comme une branche très importante et tout à fait indépendante, qui n'a été associée à la littérature que parce que telles étaient les convenances de l'époque.

Si l'on envisage les miniatures au point de vue iconographique, il est certain qu'un manuscrit orné du portrait voire médiocre d'un personnage historique a bien plus de valeur que celui qui serait rempli d'illustrations originales même fort belles. Mais étudier l'histoire de la miniature, c'est déterminer le but, caractériser les tendances de l'art même; et là ces données iconographiques sont d'un grand secours pour fixer la date des manuscrits. On sait, en outre, que dans une histoire générale des miniatures on attribue toujours à ces dernières productions un caractère subjectif, individuel, dépourvu de tout cachet national. « Les mosaïques, dit-on (et cela est vrai), les émaux, les ustensiles en métal sont d'habitude fabriqués dans les ateliers des grands centres intellectuels, souvent sur commande : ces œuvres d'art ont donc forcément quelque chose de générique, de typique; elles ont un caractère national, en un mot. Quant aux miniatures qui ont été faites dans des couvents par des moines, calligraphes oisifs, occupés à décorer des manuscrits liturgiques ou théologiques, elles portent l'empreinte d'une imagination subjective toute spéciale, qui ne permet pas à la critique d'en dégager le véritable sens objectif et historique. » Ce raisonnement est loin d'être juste, et, sans dépasser le moins du monde les limites de l'histoire des miniatures proprement dites, nous pouvons affirmer qu'une telle manière d'envisager les monuments d'art

n'est qu'un vestige de théories esthétiques qui ont fait leur temps et ne doivent plus trouver place dans la science historique. De même que les peintures des vases sont aujourd'hui la source d'information la plus importante sur la religion populaire des Grecs de l'antiquité, de même que les peintures à fresque des chambres sépulcrales étrusques et leurs ornements funéraires résument, en quelque sorte, tout l'art étrusque, de même les miniatures byzantines constituent un domaine indépendant et qui a son histoire propre. L'art a des époques de



JÉRÉMIE DESCENDU DANS LA CAVERNE ET DAVID DEVANT NATHAN.
Miniature du IXe siècle, d'après le « Saint Grégoire de Nazianze » de la Bibliothèque nationale, n° 510.

grandeur où, réunissant, pour ainsi dire, toutes ses facultés sur un point, il se traduit par les statues colossales des dieux d'un Phidias; mais il a aussi des périodes où l'idéal se désagrège, se morcelle, où les artistes s'appliquent au modeste façonnement des objets usuels ou à la reproduction mécanique de modèles déterminés.

Si d'ores et déjà nous sommes obligés de reconnaître l'importance historique des miniatures, on accordera aussi qu'elles ont toutes une valeur objective et générale qui est incontestable. Nous en avons la preuve dans ce fait que tous les manuscrits illustrés n'ont pas été produits par l'effet d'un simple hasard, mais qu'ils sont comme la ramification de certains manuscrits types, et que, par conséquent, ils

ont tous un caractère uniforme, éminemment national. Cette communauté d'origine, cette ressemblance a dû frapper quiconque a examiné les Évangiles à images ; mais elle ne s'arrête pas là, elle s'étend aux autres nombreuses illustrations dont les textes évangéliques sont ornés. Il en est de même des Ménologes, dont les illustrations se répètent souvent, et à plus forte raison des commentaires manuscrits du *Livre de Job,* ainsi que des différents recueils des œuvres des Pères de l'Église. On sait que nous possédons des originaux et des copies de première main de quelques manuscrits enluminés de ce genre, entre autres, le *Cosmas Indicopleustès,* au Vatican et à la Laurentienne, les *Homélies de Jacob,* au Vatican et à Paris, la *Panoplie,* au Vatican, et un manuscrit qui lui ressemble absolument, à la bibliothèque synodale de Moscou.

Examinons ces deux derniers ouvrages : ils se distinguent par des défauts de composition et d'exécution identiques dans les mêmes miniatures ; ce qui prouve évidemment que nous ne sommes pas en présence d'un original, mais de deux copies d'après le même original. C'est donc se tromper grossièrement que de vouloir juger l'art à la cour des Comnènes, d'après le manuscrit du Vatican, parce que ce volume contient un portrait d'Alexis Comnène. Les différents manuscrits des homélies de Grégoire de Nazianze que nous trouvons dans les bibliothèques de Paris (Bibl. nat., fonds grec, nos 543, 550), de Florence (Laurentienne, Plut., VII, 32), du Vatican (n° 463) et à la Bibliothèque synodale de Moscou (n° 61, LXII), se rattachent tous à un type commun et sont identiques, non seulement au point de vue du choix des sujets et à celui de la composition, mais encore souvent au point de vue de l'exécution et du style.

Mais comment expliquer la ressemblance frappante et parfois l'identité, par exemple, entre l'*Octateuque* du Vatican (n° 746) du XIIe siècle, et le fameux rouleau si ancien, le *Livre de Josué,* qui appartient à la même bibliothèque ? Ils sont séparés par un long intervalle, et ce serait faire une part trop large au hasard que de croire que le rouleau en question s'est trouvé précisément dans la bibliothèque du couvent où l'*Octateuque* a été copié. Il est bien plus probable que les compositions du rouleau ont passé par différentes étapes intermédiaires

avant d'aboutir au manuscrit du XII^e^ siècle. Cette opinion est d'autant plus plausible que le manuscrit grec de la Vaticane n° 747 représente un autre *Octateuque,* dont les illustrations sont identiques à celles du numéro 746. D'ailleurs ces deux manuscrits, comme M. Piper l'a démontré, se rattachent aux illustrations les plus anciennes de la Bible, telles que nous les voyons dans le manuscrit de la *Genèse,* à Vienne.

Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples de ce genre; mais il est encore plus facile de les constater en analysant les miniatures de certains manuscrits [1].

En abordant l'histoire des miniatures byzantines, il faut donc reconnaître tout d'abord que cette branche de l'art forme un domaine vaste et indépendant, avec un caractère populaire bien accentué; que, par conséquent, elle constitue un tout parfait, soumis aux lois naturelles de l'art, et tenant sa place dans le mouvement artistique de l'époque. Par conséquent, chaque manuscrit illustré nous apparaît comme l'expression normale d'un certain milieu, expression qui, par son caractère général et historique, ne diffère nullement de toutes les autres productions artistiques. En réunissant tous les manuscrits byzantins illustrés, nous pourrons, en les étudiant dans leurs groupes historiques et naturels, reconstituer toute l'histoire de la miniature, et partant de l'art byzantin lui-même.

Si, d'autre part, nous prenons ces groupes pour base de nos aperçus sur l'histoire de la miniature, nous serons en possession de la méthode la plus précise pour apprécier, expliquer et comparer les manuscrits à figures. Trouvons-nous par hasard dans un manuscrit du XII^e^ siècle une personnification quelconque, nous sommes intéressés à en chercher le prototype à une époque beaucoup plus reculée. De même si, dans

1. Voyez plus loin la comparaison entre les miniatures du Cosmas, au Vatican (n° 699), et les différentes illustrations des manuscrits bibliques, ainsi que celles des Psautiers du Vatican, du *British Museum*, de la Barberine, de la collection Chloudoff, à Moscou, et des bibliothèques de Paris. Comparez aussi les miniatures de certains ouvrages didactiques, les compositions ornant les *Ménologes*, par exemple, aux illustrations semblables des biographies de saints, dans les calendriers d'église, etc. Comparez enfin la relation intime qui existe entre les miniatures des Évangiles, représentant les quatre Évangélistes, les fêtes, les événements évangéliques et les illustrations qui enrichissent les livres des prophètes. On remarque également dans les Pères de l'Église et dans les Évangiles des réductions de compositions et d'images anciennes, réductions contenues dans une seule initiale. (Voyez les manuscrits de Grégoire le Théologien.)

un manuscrit du x^e^ siècle, nous apercevons un détail de peinture d'un caractère quasi pompéien, nous serons dans le vrai en disant : « Voici une copie faite d'après un modèle que le calligraphe-miniaturiste avait par hasard sous la main, mais cette copie est, en même temps, une preuve évidente que l'antiquité inspirait l'art et toute la vie intellectuelle de l'époque. »

Enfin cette forme de l'art, en apparence si abstraite et si spéciale, est en contact perpétuel avec les autres manifestations du beau, notamment avec l'architecture, les peintures en mosaïque et à fresque. Ainsi, en classant les miniatures par époques, nous retrouverons en même temps les types primitifs et leurs rapports avec l'art monumental; nous verrons si les formes et les sujets des miniatures sont empruntés aux monuments, ou si, au contraire, ces derniers n'ont fait que développer les modèles trouvés dans les miniatures.

Cette manière de voir nous suggère, en dehors de la classification d'après les époques, une nouvelle méthode d'analyse des manuscrits illustrés : elle nous amène à les classer par groupes naturels, c'est-à-dire littéraires. Si les différents travaux relatifs à l'histoire des miniatures byzantines ont laissé beaucoup à désirer jusqu'à présent, cela tient précisément à ce qu'on ne s'est pas préoccupé de cette classification indispensable. Si l'historien se borne à envisager les manuscrits illustrés comme un recueil plus ou moins volumineux de miniatures, s'il passe indistinctement de l'Évangile aux Homélies de saint Chrysostôme, du rouleau de Josué au Virgile, puis au Psautier, il laisse involontairement dans l'ombre le sens intime de ces œuvres; il ne peut analyser qu'un petit nombre de miniatures; il s'étend sur leur mode d'exécution et sur leur style, mais ne peut apprécier le sujet que d'une façon tout à fait générale. Si, au contraire, nous arrivons à nous convaincre que les différents manuscrits répandus dans les bibliothèques de l'Europe sont nés par groupes distincts, à peu près à la même époque, sous les mêmes influences, dans les mêmes conditions, sinon au même endroit, nous les classerons d'après les matières qu'ils traitent, c'est-à-dire en Évangiles illustrés, Homélies illustrées, Psautiers illustrés, Ménologes, etc. De cette manière, non

seulement nous respecterons les exigences de l'histoire, mais nous aurons encore trouvé le moyen d'exploiter d'une manière scientifique les matériaux d'art et d'iconographie que nous possédons.

Il est incontestable que l'art byzantin avait, dès l'époque la plus ancienne, un caractère théologique très prononcé. Cette tendance dogmatique domine plus tard dans les commentaires bibliques. Il s'ensuit que beaucoup de points dans les miniatures sont incompréhensibles si l'on ne consulte pas le texte qui en donne l'explication. Souvent le sujet de la miniature (διατάξις, dans le sens adopté par les Pères de l'Église) a dû être indiqué à l'artiste par un théologien, car nous trouverons des cas où la miniature initiale n'est que l'illustration d'une maxime importante choisie dans le corps du texte. Souvent aussi il n'existe entre les miniatures et le texte, toujours ancien, et par conséquent envisagé de différentes manières suivant les époques, il n'existe, dis-je, qu'une relation symbolique, difficile à deviner et à comprendre si l'on n'a pas étudié le texte même et ses commentaires. Cela est surtout vrai de toutes les illustrations des Pères de l'Église grecque, des Écritures Saintes commentées, des Psautiers avec ou sans commentaires.

En négligeant ce côté important de la question, c'est-à-dire en laissant dans l'ombre le texte, les historiens rompaient le lien naturel qui réunit ce texte à la miniature; cette dernière perdait par cela même toute signification au point de vue iconographique. Et cependant ce point de vue ne saurait être dédaigné. Telle miniature traduit telle pensée ou telle expression du texte; mais elle interprète souvent aussi les idées théologiques du jour, qui se sont donné libre carrière dans ce genre de compositions, et y ont revêtu, en quelque sorte, pour la première fois, une forme artistique. Une fois adoptés par la miniature, les nouveaux sujets ou les nouvelles compositions passèrent dans la peinture monumentale. Nous serons à même de constater ce fait plus d'une fois, lorsqu'il sera question des mosaïques byzantines du XI^e^ au XIII^e^ siècle.

Indépendamment de cette teinte théologique du jour, les miniatures sont empreintes d'un caractère individuel, trahissant à la fois l'amour

de l'art et celui de la religion. C'est dans les miniatures que se réfugie l'orthodoxie persécutée ; c'est en elles que l'enthousiasme religieux éclate dans toute son énergie. Au milieu de l'art élégant et brillant, mais pauvre d'idées, que cultiva la cour de Byzance, la miniature était peut-être le seul asile pour tout homme libre, n'appartenant à aucune corporation et voyant dans les arts autre chose que des produits manufacturés. Les innombrables scènes et figures du Livre des Psaumes commenté, bien différentes en cela de l'illustration éclatante, mais monotone et ennuyeuse des Ménologes de cour, nous offrent une mine historique inépuisable et un symbolisme du plus haut intérêt ; elles nous représentent la vie publique et monacale de l'époque. Sous ce rapport, les miniatures éclipsent complètement les peintures murales et les mosaïques contemporaines. Le mosaïste n'invente ni de nouveaux types, ni de nouvelles attitudes, ni de nouveaux motifs de draperies ; les formes qu'il traite sont, pour ainsi dire, immuables ; renonçant à ses droits d'artiste, il les reproduit avec servilité. S'il y a décadence dans la reproduction, c'est que cette décadence est générale, et il faut qu'un pays soit dans une période de splendeur exceptionnelle pour faire naître des œuvres grandioses dans ce domaine de l'art. La miniature, au contraire, se ressent beaucoup moins des désastres qui frappent le pays et ne tombe pas, précisément parce que tout autour d'elle faiblit et périclite. Nous verrons même dans la suite que dans les périodes de décadence universelle ont surgi toute une série d'œuvres similaires remarquables. Il y a plus : différentes en cela des émaux et des mosaïques, les miniatures subissent l'influence fâcheuse des splendeurs de cour : c'est que le miniaturiste s'efforce vainement d'imiter la beauté, la finesse et la richesse incomparables de ces œuvres ; il n'arrive qu'à un résultat illusoire. Pour qu'une miniature vive, il faut qu'elle ait derrière elle une longue tradition et des modèles sérieux, et devant elle, un but élevé, quoique nettement défini. Au temps des Carlovingiens, la splendeur des miniatures était tout artificielle ; les uns l'attribuent à l'influence byzantine, d'autres à la renaissance de l'art classique ; dans tous les cas elle ne repose sur aucun fondement national. On vit paraître des Bibles fastueuses peintes en pourpre,

écrites en caractères d'argent, ainsi que des Psautiers et des Évangéliaires de même espèce. Leurs illustrations, qui sont généralement des frontispices, visent toutes à l'effet ; c'est toujours le portrait d'un empereur assis au premier plan et recevant le volume, agrémenté d'une quantité d'ornements divers, tels que médaillons, où l'on voit des monnaies, puis un lecteur assis dans un fauteuil, des ustensiles de toutes sortes, des couronnes, etc. Là, ni tradition artistique, ni tradition iconographique : chaque artiste s'efforce de représenter à sa façon les scènes de la Bible ou de l'Évangile, il n'a pas d'autre ambition. Bien entendu, il n'est rien resté de cette bigarrure variée à l'infini ; elle a laissé peu de traces et n'a aucune importance sérieuse dans l'histoire.

Il nous sera facile de nous convaincre que l'histoire des miniatures byzantines repose sur de tout autres principes, et que d'Agincourt et Labarte, entre autres, ont eu tort d'attribuer leur développement à la protection de la cour de Byzance ; nous possédons aujourd'hui assez de données qui prouvent que cette prétendue protection avait peu d'importance. Les témoignages historiques que nous trouvons sur ce sujet dans les chroniques sont peu nombreux et peu probants[1]. Eusèbe nous apprend, dans sa *Vie de Constantin* (IV, 36, 37), qu'il y avait alors des Évangiles coloriés, et que Constantin lui-même possédait une bibliothèque. Cette bibliothèque, qui comprenait 120,000 volumes, parmi lesquels le rouleau de l'*Iliade* et de l'*Odyssée,* écrit en caractères d'or et long de 120 aunes, brûla en 477, sous le règne de Zénon. Si la légende d'Omar, livrant aux flammes la bibliothèque d'Alexandrie, a perdu à présent tout crédit historique, elle nous démontre toujours la renommée de la collection. L'empereur Théodose III, qui fut obligé d'entrer en 716 au couvent, à Éphèse, était calligraphe et illustrait des manuscrits ; son successeur, Léon l'Isaurien, fit incendier la bibliothèque de 36,000 volumes fondée par Zénon. Nous savons aussi que l'évêque de Jérusalem, Alexandre, réunit au IIIe siècle une bibliothèque considé-

1. Voyez Muralt, *Chronol. byz. sub anno.* — Labarte, *Histoire des Arts industriels,* tome IV, et d'Agincourt, *Histoire des Arts, introduction.* Conf. aussi Langlois, *Étude sur la calligraphie ;* Silvestre, *Paléographie universelle,* et Denis, *Histoire de l'ornementation des manuscrits.* Paris. 1880.

rable. Au commencement du IVe siècle, Pamphile de Césarée, élève du célèbre Eusèbe, forma une collection non moins importante. Les statuts monacaux de saint Pachôme, ainsi que les sermons d'Éphrème, nous montrent une vive préoccupation pour la réunion ou la transcription des livres saints ; ils nous font connaître l'existence de manuscrits écrits en caractères d'or et d'argent sur du parchemin pourpre. La calligraphie fut recommandée aux moines comme leur occupation la plus importante ; les conciles insistèrent plusieurs fois sur ce point. Ces études étaient bien propres à adoucir les mœurs et à charmer la solitude. Théodore de Tarse, élu évêque de Cantorbéry, importa en Angleterre et en Irlande des modèles de calligraphie grecque. Quant à la protection accordée aux miniatures, nous savons, à n'en pas douter, que Basile II, de la dynastie macédonienne, et Léon le Sage aimaient beaucoup cette branche de l'art; nous possédons même du premier quelques manuscrits richement ornés qui servaient évidemment à son usage personnel et étaient destinés à sa bibliothèque. Constantin Porphyrogénète était un grand amateur de livres illustrés, et Labarte a peut-être raison de dire que c'est lui qui fut la cause première du mauvais goût qui s'est glissé dans les miniatures et qui s'est traduit à la fois par une ornementation fantastique et une certaine mièvrerie. Pour le règne des Comnènes et pour l'époque ultérieure, nous n'avons d'autres témoignages que les illustrations mêmes des manuscrits. Il nous reste quelques renseignements sur la bibliothèque de la femme de Constantin X (Doukas), Eudoxie (1067)[1]; nous savons enfin qu'Irène Auguste, femme d'Alexis Comnène, écrivit de sa main le *Typicon* de la Bibliothèque nationale, que Jean Cantacuzène faisait des commandes de manuscrits et que Michel Paléologue envoya au pape un Évangile et un peintre d'images, etc.

Tels sont les rares documents propres à nous éclairer sur la faveur dont les miniatures jouissaient à la cour de Byzance.

Nous avons, au contraire, les mains pleines de preuves caractéristiques pour établir que cette industrie d'art était exercée sur une vaste échelle, dans les couvents riches surtout, où elle était réunie

1. Voyez Montfaucon, *Pal. Græca*, p. II.

primitivement avec la calligraphie proprement dite. Nicéphore, le patriarche de Constantinople, le défenseur connu des images, écrit ce qui suit dans son ouvrage sur « la foi pure en Jésus Christ »[1] et dans sa polémique (*Antirrhetica*)[2] contre les iconoclastes : « Ils (les iconoclastes) détruisent la garniture de métal des images saintes, les cymélies, *les Évangiles où l'on vénère les images,* qui ne diffèrent nullement des images extérieures (ἐκτὸς ἱστορούμεναι), dont les sujets sont les mêmes. » Le même patriarche parle aussi de l'existence des *vieux manuscrits illustrés* qui étaient fort estimés, διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας, et qui servaient sans doute de modèles aux miniatures byzantines d'une époque ultérieure. Le témoignage du même Nicéphore[3] est encore plus intéressant dans une autre polémique contre Eusèbe : « Les Évangiles historiés, dit-il, sont fabriqués et estimés parce qu'ils rendent la vérité évangélique plus palpable, plus réelle, pour les laïques, s'entend. »

C'est dans les annotations des manuscrits enluminés, notamment des Évangiles, des Psautiers, etc., que nous trouvons le plus de renseignements précieux; car le calligraphe, prêtre ou moine, qui signe simplement : *un tel pécheur,* donne la date et souvent le nom du cloître. Bien que les illustrations fussent faites dans les grands cloîtres, placés sous le patronage de la cour, et que les manuscrits fussent souvent donnés en présents à l'empereur, le cloître était encore le seul endroit où le miniaturiste pût trouver les motifs les plus vivants. On sait quelle fut à partir du VIII^e^ siècle l'importance du monachisme dans tout l'Orient et notamment à Byzance. Après avoir acquis une force invincible dans l'Église par l'ascétisme, les moines s'adonnèrent au travail intellectuel en luttant contre l'hérésie. Avec l'aide de la philosophie, les théologiens apprirent à mieux connaître les Écritures saintes et exercèrent leur talent oratoire d'après les modèles d'éloquence de l'antiquité. Et

1. Allatius, *De Eccl. Occ. et Or. cons.*, livre 3; Assemanni, *Kalend. eccl. univ.*, I, page 16.

2. Card. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* tome IV, page 280 : Ὁρῶμεν....., ἐν μέρει μὲν διὰ τῆς καλλιγραφικῆς εὐφυίας τὰ τῆς θεΐας ἱστορίας ἡμῖν ἐμφανίζει διδάγματα, ἐν μέρει δὲ διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας τὰ αὐτὰ ἡμῖν παραδείκνουσι πράγματα, ταύτῃ δὴ καὶ τῶν θείων Εὐαγγελίων τὰς βίβλους συναπηχρέωσαν ἔτι καὶ τὰ ἱερὰ κειμήλια φλογὶ πυρὸς παραδοῦναι.

3. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* tome I^er^, page 403 : Τὸ ἐν γραφαῖς εὐαγγέλιον οὗ τὴν δύναμιν, εἰ καὶ παχύτερον, ἐμφαντικώτερον δ'ὅμως, ἀποφέρονται. Dans sa réponse *de Magnete* (*ibid.*, page 307), il cite des miniatures qui représentent le bienheureux Makarios dans le plus ancien manuscrit.

tandis qu'en Occident la science des cloîtres pâlissait de plus en plus, à partir du Ve siècle, pour ne briller que d'une lueur passagère et tout artificielle à l'époque carlovingienne, elle constituait pendant les VIIIe et IXe siècles la principale force de résistance de l'Église grecque contre les iconoclastes [1]. C'est ainsi que le cloître de Stoudios, si célèbre par sa lutte contre les iconoclastes, a rendu de grands services à la littérature et aux arts : de là sortirent, outre les règles monastiques nouvelles, de nouveaux Psautiers illustrés, de nouveaux Calendriers, des recueils pour l'édification de pieux Mécènes et beaucoup d'autres ouvrages historiés [2]. On peut en dire autant des cloîtres de Salonique, d'Antioche et même de ceux édifiés plus tard sur le mont Athos. A partir du Xe siècle, les textes des manuscrits illustrés sont tellement imprégnés des tendances de cette immense armée ecclésiastique [3] qu'on peut donner le nom de claustrale à toute la dernière période de l'histoire des miniatures byzantines. Assurément cette lutte ardente et scientifique pour l'idéal du christianisme n'est pas le fait des couvents pauvres qui n'étaient occupés qu'à gagner leur pain quotidien (tels sont, par exemple, les cloîtres de la Mésopotamie, qui déjà au temps de Sozomène sont en butte à de violentes critiques, en raison du matérialisme bien inconscient de leur existence). Ces combats intellectuels étaient concentrés en certains points ; mais ils n'en avaient pour cela que plus d'écho et plus d'efficacité.

L'ascétisme était loin de nuire à cet ensemble de doctrines fondé sur la conception d'une église libre, que les moines grecs défendaient même contre les prétentions des empereurs (Théodore Stoudite), puisqu'ils appelaient à leur secours les papes et dirigeaient tout le clergé. Il ne faisait, au contraire, que donner plus de relief à ces idées religieuses ; il a su conquérir une belle place à Byzance, à côté de la

1. Labbe, *Concilia*, tome VII, page 371 sq.

2. Voyez plus loin la description du manuscrit des Psaumes de Londres, des Évangiles avec calendriers, d'après le modèle stoudique, des Bibles abrégées. (Vat. Chr. n° 1.)

Quant au rôle des cloîtres dans la lutte contre les iconoclastes, voyez les lettres de Théodore de Stoudios, ainsi que les témoignages des historiens du Bas-Empire. (Voyez plus loin.) — Pichler, *Geschichte der Kirchl. Trennung ;* Munich, 1864. Pages 21, 50, 99, 137, 139, etc.

3. Tafel, *Eustathius v. Thessalon.* Aus. d. Griech. 1847. Page 7 : « Byzance elle-même n'est qu'un immense cloître. »

littérature et de l'art; Grégoire le Théologien, saint Basile le Grand, saint Athanase et Théophraste, n'ont-ils pas fondé l'*askesis* spirituelle — « cette philosophie divine! » Cet ascétisme plein d'activité et d'ardeur qui grandissait à l'époque des troubles et des persécutions, et pour lequel l'intelligent et savant Théodore ne craignit pas de supporter mille humiliations et mille tortures, il ne faut pas le confondre avec l'abnégation ordinaire qui caractérise l'ascétisme oriental en général. Ce serait une grave erreur; le premier, en effet, se complaisait dans une existence indépendante et solitaire, sauf, au moment décisif, à soutenir de toutes ses forces l'action de l'empire; le second traversait-il une crise, il enchaînait dans ses liens la société souffrante tout entière[1].

Ce sont les manuscrits annotés[2] du XI^e^ et du XII^e^ siècle, qui sont les plus nombreux; la calligraphie brille alors de tout son éclat; nombreux aussi, mais sans intérêt pour nous pendant les XV^e^ et XVI^e^ siècles, ils font presque entièrement défaut pendant la période qui s'étend du VI^e^ au IX^e^ siècle. Et cependant c'est là précisément que chaque date, chaque nom et la moindre remarque ou annotation auraient une grande importance pour l'histoire du développement de la miniature et de l'art byzantin. Néanmoins, malgré cette absence de données certaines, nous trouvons çà et là des renseignements généraux qui ne laissent pas que d'avoir leur utilité.

Beaucoup de ces renseignements relatifs à la période la plus reculée de la paléographie grecque nous indiquent les provinces du sud-ouest de l'empire d'Orient, comme le foyer principal de l'art calligraphique. L'existence séculaire de la bibliothèque d'Alexandrie, les richesses de l'épiscopat égyptien, son influence sur la Palestine et autres contrées voisines, ses traditions, jointes au prestige de la civilisation ancienne, enfin, nombre de particularités paléographiques sont

1. Il est vrai toutefois que l'activité littéraire des couvents orientaux, activité qui était à son apogée au IV^e^ et au V^e^ siècle, a considérablement diminué dans les siècles suivants. Voyez l'*Encyclopédie*, par Ersch. et Gruber, tome 84, page 116.

2. Voyez Montfaucon, *Palæographia græca*, livre I, où le célèbre bénédictin a essayé de classer les *subscriptiones* par ordre chronologique. — Tous ces matériaux, considérablement augmentés, ont été réunis dans l'ordre alphabétique des auteurs par le professeur Gardthausen, dans sa *Griechische Palæographie;* Leipzig, 1879, pages 310-341. Le chapitre VI, pages 406-429, traite de la nationalité des calligraphes.

une preuve évidente de la prépondérance alexandrine dans l'Orient chrétien des premiers siècles. Il est donc permis de supposer que les premiers manuscrits illustrés du livre de Cosmas Indicopleustès, entre autres, ont paru à Alexandrie ou dans la patrie de l'auteur. De même la ressemblance manifeste de certains manuscrits, comme le *Codex Sinaiticus,* de Tischendorf, le manuscrit du Cosmas de la Vaticane, les fragments des Bibles de Vienne et de Londres, le *Codex Rossanensis,* etc., n'est assurément pas l'effet d'un simple hasard. Remarquons aussi les liens de parenté entre le manuscrit du Cosmas, que nous venons de citer, et les fragments de la Bible copte du musée de Naples (VII^e^ siècle), ainsi que les épîtres arabes du IX^e^ siècle, à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. C'est dans un monastère de Mésopotamie qu'a été exécuté par Rabula et orné d'importantes miniatures l'Évangile syriaque de l'an 586. L'ornementation de l'Évangile du VII^e^ siècle, à la Bibliothèque nationale de Paris, nous fait supposer que ce manuscrit provient de Syrie ou de quelque autre province orientale. Parmi les manuscrits illustrés à Constantinople, le livre de Dioscoride et peut-être aussi l'un ou l'autre des manuscrits luxueux des VII^e^ et VIII^e^ siècles, qu'on ne peut désigner exactement, appartiennent seuls à cette catégorie.

Nous n'avons pas une date, pas un renseignement précis qui détermine le rôle joué par les monastères de l'Asie Mineure dans l'histoire de la calligraphie et de la miniature grecque avant le X^e^ siècle; nous pouvons tout au plus supposer que le mouvement artistique s'est dirigé du sud-est au nord-ouest pour se concentrer dans la capitale de l'empire.

Au plus fort de la lutte des iconoclastes nous trouvons, à Constantinople, un certain goût pour les arts et même des traditions établies; pendant ce temps, les provinces orientales qui, durant des siècles, avaient lutté pour défendre l'art religieux (« anthropomorphistes » et « origénistes »), voient disparaître rapidement leur civilisation, s'isolent du centre de l'empire et se renferment de plus en plus dans le cercle étroit de leur nationalité. Certes, au temps des troubles iconoclastiques, l'influence orientale est très sensible dans les progrès de l'art décoratif,

elle contribue même à la fondation d'une école ornementale de la miniature; mais c'est à Constantinople, et non pas en Asie Mineure, que cet art grandit et se développe.

Vers la fin de l'hérésie des iconoclastes, entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle, on voit sortir du monastère de Saint-Jean Stoudios de Constantinople, renommé pour sa défense du dogme orthodoxe, le manuscrit illustré du Psautier, premier livre qui ait été destiné à l'instruction du peuple ignorant. Il fallait bien montrer aux hérétiques que ce prétendu art industriel pouvait rendre des services à la religion. Si nous en croyons les notes des calligraphes, quelques manuscrits du X^e^ siècle proviendraient des monastères de Saint-Lazare, de M. V. τῆς ὑπεραγίας, de Chalkè, de ceux d'Eubée, de Patræ et de Césarée. Il y a d'autres manuscrits richement enluminés qui ont été présentés à la cour impériale, tels que le Psautier de la Bibliothèque Nationale de Paris, n° 139, celui de la Bibliothèque du Vatican, n° 381, ainsi que la Bible de la même collection (fonds de la reine Christine, n° 1), le Psautier de Basile I^er^, à la Marcienne de Venise, n° 17; plusieurs manuscrits de Grégoire de Nazianze, enrichis de superbes miniatures; le Ménologe de la Vaticane, etc.; ce sont probablement autant d'œuvres de calligraphes de la cour, qu'on peut appeler miniaturistes de l'école de Constantinople. Les couvents de la capitale ont produit un grand nombre de manuscrits, du XI^e^ au XII^e^ siècle, dont plusieurs sont enluminés; il nous suffira de citer les suivants : couvents τῶν Ὁδηγῶν, τῶν Ιερέων, τῶν Ραδηνῶν, S. M. V. τῶν σκεπεινων μάνδρων, Εὐεργετίδος, τῆς Περιβλέπτου, ceux de Saint-Jean Stoudios et de Saint-Jean Prodrome (de Πέτρα); ajoutons-y les manuscrits des notaires, *antigrapheïs,* etc.

Mais l'art de Constantinople semble fait plutôt pour la vulgarisation; car dès le début, nous trouvons des manuscrits de la manière byzantine, non seulement dans les couvents du mont Athos et dans celui d'Artacé, près de Cyzique, mais aussi à Jérusalem, en Arménie, dans l'Italie du sud (Reggio, Salerne) et en Sicile. Les maîtres de Constantinople s'efforcent, non pas de perfectionner, mais de multiplier leurs miniatures, comme ils le feront pour leurs mosaïques. C'est alors, à mesure que ces œuvres se répandent, que nous voyons naître

cet art négligé, riche en ornements, mais pauvre d'idées, qui s'étale dans les innombrables Ménologes et Évangiles que nous possédons.

L'invasion latine transporta le centre de la calligraphie et de la miniature en Asie Mineure et dans les îles. Au XIV^e^ siècle, Constantinople est presque stérile, et ce sont les χωρικοὶ γραφεῖς des îles de Rhodes et de Chypre, de Trébizonde, de la Grèce et des Calabres qui rivalisent de zèle et d'ardeur. Il est donc facile de comprendre pourquoi, dès le XIV^e^, et surtout au XV^e^ siècle, les illustrations sont en décadence ; au lieu de ces ornements fins et délicats, on ne voit plus que des griffonnages enfantins ; l'éclatant coloris d'autrefois est remplacé par des tons sombres et ternes. Les sujets, enfin, ne sont plus les mêmes : c'est le Livre de Job, la Vie du prince Joasaphe, l'histoire d'Alexandre le Grand, ou bien encore des chroniques de toute sorte qui tentent les miniaturistes. Voilà les livres désormais destinés à l'éducation artistique et religieuse, après les brillants modèles du XI^e^ siècle.

Avant la prise de Constantinople, nous trouvons parmi les calligraphes des moines de Sainte-Anastasie Pharmacolytrie, Saint-Jean Prodrome, etc.; après, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du XV^e^ siècle, tout ce monde de calligraphes, de chrysographes, etc., se disperse en Orient et en Occident, cherchant un asile à Rhodes, à Venise, au mont Athos et en Angleterre, à Trébizonde et en Toscane ; grâce à un travail deux fois séculaire, il sauve sa science de la barbarie qui a englouti l'Orient, pour la transmettre à l'Occident renaissant. Nous rencontrerons beaucoup de ces travailleurs célèbres, surtout dans l'île de Crète et à Venise, où ils produisent des volumes par centaines, volumes dont la beauté rappelle les académies alexandrines, mais qui sont malheureusement inutiles pour l'histoire d'un art qui a cessé d'exister longtemps avant la destruction de l'empire de Byzance.

Chez les Byzantins, ces véritables successeurs des Grecs de l'antiquité, la réflexion primait toujours l'imagination et les empêchait de dépasser les limites de leur philosophie scolastique et en même temps celles du sens pratique. Aussi, trouvons-nous chez les moines byzantins peu de traces de ce mysticisme qui caractérise généralement la vie du clergé, et surtout peu de traces du mysticisme oriental. Il y avait bien

comme un principe mystico-religieux dans cette recherche affectée des mots et des lettres, dans ce goût pour les prophéties tirées des noms sacrés et des nombres, sorte d'arithmétique mystique ; mais ce principe ne cessa jamais d'avoir un cachet national. Voilà pourquoi toutes les illustrations des Psaumes commentés, du Livre de Job, des Pères de l'Église, etc., n'étaient pas une simple et vulgaire production commerciale, un fruit ordinaire de l'oisiveté claustrale, mais des ouvrages correspondant à de véritables besoins religieux du peuple. Le moine, oubliant la pureté sévère des traditions de l'Église, ajoutait à ses entretiens instructifs des légendes apocryphes et savait parfois bâtir une brillante épopée sur la donnée la plus simple. C'est là que le conteur exerçait son talent poétique, qui ne pouvait pas se développer si facilement dans la poésie proprement dite, en raison des entraves matérielles et faute d'un sujet bien vivant. Le récit en vers ïambiques du péché originel (Théodore Stoudite), les légendes versifiées sur la fête de Jésus et de la Vierge et sur les images des saints répondaient parfaitement au goût de l'époque ; les types qu'elles représentent sont devenus populaires depuis longtemps. La philosophie scolastique, qui, au point de vue du style et de la forme oratoire, rivalisait avec la poésie mondaine, était à cet égard d'un grand secours pour les écrivains : c'est ainsi que Siméon le Métaphraste s'efforçait d'écrire les biographies des saints dans un style noble et élégant, bien différent de celui de la *Légende dorée,* de Jacques de Voragine !

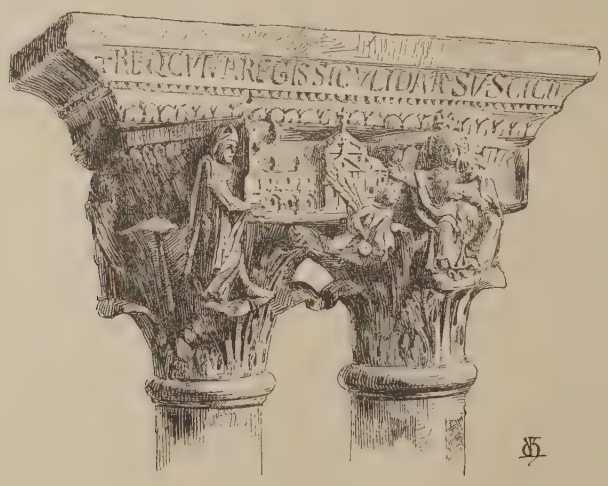
A partir du IX^e^ siècle, l'iconographie prend un caractère lyrico-didactique ; les commentaires confus et embrouillés des paraboles sont un résultat immédiat de cette nouvelle tendance.

La miniature s'en est ressentie plus que tout autre art, puisqu'elle est intimement liée à la littérature ; aussi commence-t-elle, vers la fin du VIII^e^ siècle, à jouer un rôle prépondérant. Pendant la querelle des iconoclastes, les artistes s'étaient habitués à produire des œuvres de petite dimension ; c'est ainsi qu'on en arriva à préférer la miniature aux créations monumentales. L'art avec toute sa force individuelle et créatrice se réfugia dans ces œuvres microscopiques. C'est dans la miniature qu'on voit pour la première fois cette composition lyrique de

l'imagerie sainte qui a si bien interprété tout un cycle d'idées et de traditions. L'explication théologique si sagace des hymnes sacrés a été donnée d'abord dans l'illustration du Psautier et dans celle des sermons de saint Grégoire le Théologien ; elle ne passa que plus tard dans l'iconographie des saints. Il est malheureusement aussi, parmi les miniatures du IX^e^ jusqu'au XII^e^ siècle, beaucoup de sujets qui, faute d'avoir été propagés, sont demeurés inconnus.

Ainsi, comme conclusion de cet aperçu général du développement historique de la miniature byzantine, dirons-nous que celle-ci a suivi toutes les phases de l'art byzantin et que même, après la période primitive (IV^e^-VII^e^ siècles), elle s'est élevée au premier rang et a exercé son influence sur les autres branches de l'art.

Ce fait important de l'histoire et de l'iconographie a échappé jusqu'ici à tous les archéologues sans exception.



CHAPITEAUX DU CLOÎTRE DE MONREALE.

CHAPITRE II

Les historiens de la miniature byzantine. — L'école française : Montfaucon. — Ducange. — D'Agincourt. — Didron. — Labarte. — L'école allemande : Rumohr. — Waagen. — Unger. — L'école russe : M. Bousslaïeff. — La méthode à suivre.

L'HISTOIRE des miniatures byzantines a pris place de bonne heure dans l'érudition; elle date de l'époque où les premières descriptions des manuscrits ont paru en Italie; mais pendant longtemps elle n'a présenté, à proprement parler, aucun caractère scientifique. Les catalogues de la Laurentienne, à Florence[1], de la bibliothèque de Turin[2], de celle de Milan (différentes éditions d'Angelo Mai), de celle de Vienne[3], de la Marciana de Venise, de la Bibliothèque nationale de Paris[4], de la Synodale de Moscou[5], ainsi que des bibliothèques anglaises de Cotton, de Bodley, de Harley, etc., ne contiennent pour la plupart que des descriptions, plus rarement des reproductions de miniatures. Souvent l'œuvre manuscrite est reproduite intégralement, soit qu'elle offre un intérêt historique quelconque, soit un intérêt purement théologique; c'est ainsi qu'ont été reproduites les miniatures du manuscrit de la *Genèse,* de Vienne, de celui de l'*Iliade,* à l'Ambrosienne[6], et du *Ménologe* du Vatican.

Malheureusement les descriptions, comme les dessins eux-mêmes, sont toujours fort négligées, comme s'il s'agissait d'études absolument secondaires. Montfaucon (Mabillon aussi) décrit souvent avec

1. Bandini, *Catalogus codicum mss. Bibl. Medic. Laurentianæ.* Florence, 1764. In-folio.

2. Pasini, *Codices mss. reg. Taurin.* 1749. 2 volumes in-folio.

3. Lambecius, *Comment. de Bibliotheca Cæsarea. Vindob.,* ed. sec. Kollarii, 1766-82. 8 volumes in-folio. Abrégé de Daniel de Nesselii, *Catalogus cod. man. græcorum Bibl. Cæs. Vindobonensis.* 2 volumes.

4. *Catalogus codd. mss. Bibl. regis Paris.* Paris, 1739-14. 4 volumes in-folio.

5. Matthæi, *Accurata codd. mss. Mosquens. notitia.* — Arch. Sabbas, *Guide de la Bibliothèque patriarcale de Moscou.* Moscou, 1858.

6. Mai, *Picturæ antiquissimæ bellum Iliacum repr.* In-folio. Milan, 1819. Albani, *Menologium Græcorum;* 3 volumes, 1727.

force détails les miniatures intéressantes au point de vue historique, dans ses ouvrages sur la paléographie grecque, sur les bibliothèques d'Italie *(Diarium italicum)* et dans ses différentes éditions des Pères de l'Église. Mais pour prouver quelles erreurs grossières a parfois commises ce profond érudit, il nous suffira de citer l'exemple suivant : il décrit le portrait de Denis d'Halicarnasse, de la Bibliothèque Chigi, à Rome, qui, d'après lui, daterait du x^e^ siècle ; il en donne même une reproduction[1], et est frappé, avec raison, de la bizarrerie du costume ; or, cette miniature n'est qu'une très mauvaise copie moderne d'un manuscrit abîmé du xv^e^ siècle. La précieuse description des bibliothèques italiennes, de Blume[2], et la très importante collection de Fabricius[3] ne contiennent pas un mot sur les manuscrits à images. Ducange, dans ses recherches sur les antiquités byzantines, a su tirer un bien meilleur parti des miniatures[4]. Plusieurs historiens de l'Église se sont également servis des manuscrits enluminés ; tels sont : Goard, le bibliothécaire du Vatican, Assemanni, Alemanni[5] et autres. Au xvii^e^ et au xviii^e^ siècle on décrit bien et l'on reproduit des manuscrits byzantins ; mais ces publications, faites sans suite et sans méthode, n'ont aucune valeur scientifique. Citons, entre autres : les recherches de Schilter sur les antiquités germaniques[6], la description du manuscrit de l'Évangile de la bibliothèque de Gœttingue, par Gehl[7], et une publication analogue de Gori sur un volume qui avait appartenu à l'abbaye de Florence[8].

De notre temps, Du Sommerard, dans ses études sur les monuments du moyen âge[9], nous donne les miniatures d'un manuscrit byzan-

1. *Palæographia græca*, pages 23-24.

2 *Iter italicum*, 4 volumes, 1824-1836. Le quatrième volume contient une *Bibl. mss. italica.*

3. *Bibliotheca græca*, ed. Harles, 11 volumes, 1790-1808.

4. *Constantinopolis christiana*, pages 77, 120, 125. *Familiæ byzantinæ*, pages 139, 242. *Glossarium latinum*, pl. VII.

5. *De Lateranensibus basilicæ parietinis restituendis* (dessin du Cosmas du Vatican). Alemanni, *Kalend. ecc. slav.*, 1750, tome I^er^.

6. *Thesaurus antiq. teutonic.* 3 volumes, 1727, fig.

7. *Codex Evangeliorum Bibl. Gœtt.*, 1729.

8. *Thesaurus veterum Diptychorum*, V, III, page 102, pl. XII. Le même manuscrit aurait été, selon lui, décrit par Lami (*De eruditione Apostolorum*, cap. X, page 229), et par Aloysius Galletti. Voy. également d'Agincourt, Peint., pl. 47, 6.

9. *Les Arts au Moyen-Age*, VIII^e^ série, pl. 12-16. L'auteur appelle le manuscrit *un Psautier*, dont

tin du XI^e^ au XII^e^ siècle, provenant du couvent des Carmes de Grenoble. Dibdin, le bibliographe bien connu, qui a décrit un grand nombre de vieux manuscrits[1], ne s'est guère occupé de ceux d'origine byzantine. L'ouvrage du paléographe Silvestre[2] contient par exception quelques dessins en couleur des miniatures byzantines. Il est juste de rappeler ici les tentatives qui ont été faites par les savants de l'Occident en vue de faire connaître au public l'art ornemental des manuscrits byzantins et d'utiliser ceux-ci pour former le goût moderne; souvent on y a confondu les modèles purement byzantins avec leurs imitations dans les miniatures carlovingiennes et souvent aussi on s'est borné à choisir dans les trésors byzantins des spécimens absolument indispensables[3]. Le seul travail de ce genre, sur l'histoire de l'ornement, qui ait un but réellement scientifique et se distingue par un choix sévère, intelligent, des modèles, par la finesse du style et par l'exactitude technique, est l'ouvrage russe publié par le musée des arts industriels de Stroganoff. Mais cet ouvrage ne traite que de l'art russe ancien et le confond bien souvent avec les originaux byzantins.

C'est à d'Agincourt que revient sans contredit l'honneur d'avoir le premier apprécié à leur juste valeur les miniatures byzantines et d'en avoir tiré un parti satisfaisant. Il a pris les miniatures des manuscrits pour base de son histoire de l'art du IV^e^ au XIII^e^ siècle; il y a ajouté des dessins qu'il a décrits avec beaucoup de soin et dont plusieurs sont calqués sur les originaux des plus remarquables manuscrits grecs

toutes les scènes sont exclusivement empruntées au Nouveau Testament. (Voyez plus loin le paragraphe relatif aux miniatures des Psautiers.)

1. *Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France,* traduit par Zicquet. Paris, 1825. — *A bibliographical Tour in the northern countries of England.* Vol. III, London, 1838. — *Décaméron bibliographique.*

2. *Paléographie universelle,* grand in-folio. 4 volumes, Paris, 1841.

3. Mathieu et Ferd. Denis, *les Ornements des manuscrits. Livre des prières.* Paris, 1862. In-12 ; planches en couleur. Pour les ornements byzantins, voyez pages 10 à 25 et vignettes, 4 évang. Images des manuscrits de la bibliothèque de Paris, n^os^ 510, 139, 74, 79, 64.

Denis, *Notice sur les manuscrits à miniatures de l'Orient.* — *Manuel du peintre,* par Arsène. 2 volumes in-18. Paris, 1833.

Curmer, *les Évangiles des fêtes et dimanches.* In-4°. Chromolith. Paris, 1864.

Racinet, *l'Ornement polychrome.* In-folio, 1869. Voyez pour l'Ornement byzantin, pages 29-31, d'après les miniatures de la bibliothèque de Paris, n^os^ 139, 510, 64, 230. Les pl. 31-35 donnent les ornements des mosaïques de la Ziza et de Palerme.

de la Bibliothèque Vaticane[1]. Tout en développant sa théorie, qui consiste à attribuer à l'influence byzantine la renaissance de l'art en Occident au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle, il prend le soin de comparer les miniatures des manuscrits grecs depuis le X^e^ jusqu'au XIII^e^ siècle aux manuscrits latins de la même époque; il établit même des parallèles entre les portraits d'évangélistes et les images historiques de l'une et l'autre espèce.

D'Agincourt copiait les figures pour l'étude de l'histoire du costume, les initiales, les motifs d'ornement et de l'écriture des principaux manuscrits pour en mieux déterminer l'époque. Mais il n'était pas suffisamment préparé à cette tâche colossale; il n'avait pas les moyens indispensables pour l'entreprendre en critique juste et sévère, car la science historique ne lui avait pas fourni les méthodes nécessaires; aussi ses jugements sont-ils souvent erronés dans les détails, quand il s'agit de paléographie, et surtout de style. Il confond quelquefois une œuvre du VI^e^ ou du VII^e^ siècle avec une autre du moyen âge; il n'est pas en état de distinguer l'art byzantin proprement dit de ses imitations de l'Occident, ou de l'école dite romaine des VII^e^ et IX^e^ siècles, qui lui ressemblait dans ses traits généraux. Mais surtout, comme il suit la méthode bibliographique, il ne sait pas diviser ses matériaux; il se contente d'analyser les manuscrits les uns après les autres, ne prenant en cela d'autre guide que l'ordre chronologique, établi d'après les traits paléographiques. C'est ainsi que nous le voyons décrire avec beaucoup de soins et éditer avec des illustrations des manuscrits qui n'ont aucune valeur au point de vue historique, tels que la *Panoplie dogmatique* (parce qu'elle est ornée d'un portrait d'Alexis Comnène), ou la *Chirurgie* d'Hippocrate; tandis qu'il laisse de côté des manuscrits de la plus haute importance. Il mentionne un des plus beaux manuscrits à figures du Vatican (série de la reine Christine, n° 1), orné de superbes miniatures in-folio du IX^e^ ou du X^e^ siècle, pour cette seule raison que le couronnement y est représenté

1. *Ibid.*, pl. 47, 81, 84, 103. D'Agincourt jouissait, grâce à la protection du pape, d'une liberté complète à la bibliothèque du Vatican. Il est donc tout naturel qu'il ait épuisé presque tous les manuscrits à images de cette collection qui, sauf le fonds palatin, se trouvait de son temps à Paris. Parmi les autres bibliothèques romaines, il ne connaissait que celle de la Minerve.

sous forme d'une élévation sur des boucliers, usage septentrional qui était en faveur à Byzance. Aussi cet auteur place-t-il toutes les miniatures byzantines dans la seconde époque artistique du VIII^e^ au XIII^e^ siècle. Pendant cette période, l'art est en pleine décadence en Occident; dans l'Orient, au contraire, il aurait, selon lui, conservé son importance technique, grâce aux encouragements d'une cour brillante, et serait même arrivé à un certain degré de splendeur au X^e^ et au XI^e^ siècle. Mais comme cet effort était tout artificiel et que les miniatures éclatantes de cette époque ne présentent qu'une « perfection tout apparente et trompeuse », la décadence du XII^e^ siècle n'en est que plus profonde et plus sensible. D'Agincourt, qui comprenait mal l'importance au point de vue iconographique d'une science, d'ailleurs ignorée à cette époque, trouva que les sujets et compositions se compliquaient de plus en plus depuis le XII^e^ siècle; c'est la seule observation intéressante à retenir au milieu de toutes ses descriptions de manuscrits. Mais cet ouvrage, malgré les erreurs qu'il a répandues, est considéré jusqu'à présent, grâce à la quantité considérable de dessins, comme le meilleur et le plus sûr manuel pour les études archéologiques byzantines. Quant aux opinions erronées, que l'autorité reconnue de d'Agincourt continue à imposer, elles ont surtout trait à la période primitive, du IV^e^ au IX^e^ siècle, et concernent particulièrement les manuscrits les plus anciens et les plus importants de la Bibliothèque Vaticane, comme le rouleau de Josué, la *Topographie* de Cosmas, le Virgile n° 3867, et l'*Octateuque*. Les idées de d'Agincourt, qui ont rencontré des contradicteurs dans l'érudition allemande, eurent en revanche de nombreux partisans en Italie et en France et y firent naître des appréciations assez inexactes sur l'influence orientale et byzantine. Les écrivains français commencèrent à affirmer dès lors que l'art chrétien s'était tout d'abord manifesté sous forme de miniatures dans les livres sacrés des anachorètes de la Thébaïde et de la Syrie, pour passer de là dans les couvents grecs. Faisons remarquer, à ce propos, que la vaste érudition archéologique de Didron, l'éditeur bien connu des *Annales archéologiques* et de *l'Iconographie de Dieu,* a fait aussi beaucoup de mal, quoiqu'elle ait rendu, à de certains égards, des services incontestables.

D'autres ouvrages traitant la question d'une manière générale et adoptant en partie les idées de d'Agincourt, ont paru ensuite, notamment en France. Tels sont, par exemple : l'ouvrage de Louandre sur les arts somptuaires, avec des dessins de Hangard-Maugé[1], recueil d'une série d'articles sur l'histoire de l'art et des usages du Moyen-Age et de la Renaissance[2], ainsi qu'une étude de Champollion-Figeac sur les miniatures des manuscrits. C'est de cette école aussi qu'est sorti l'excellent livre de Labarte sur les arts industriels. On y trouve un examen sérieux des miniatures byzantines et quantité de superbes dessins qui reproduisent toutes les particularités du style et des procédés techniques[3]. Labarte n'a vu par lui-même que les manuscrits à figures de la Bibliothèque nationale de Paris ; quant aux autres, il en parle évidemment d'après d'Agincourt et est obligé de se borner alors à des aperçus assez vagues. Dans sa revue des miniatures byzantines il établit cinq périodes : la première s'étend depuis Constantin jusqu'à Léon l'Isaurien (717) ; la seconde va jusqu'à Michel III (842) ; la troisième jusqu'à Basile II (976) ; la quatrième jusqu'à la fin du XII^e^ siècle ; la cinquième jusqu'à la chute de l'empire. Il est clair, à première vue, que, eût-il connu tous les manuscrits grecs à miniatures, l'auteur n'aurait jamais pu trouver de documents historiques assez nombreux pour remplir ces cadres étroits. C'est ainsi, par exemple, qu'il représente toute la période iconoclastique sur la foi d'un seul manuscrit qu'il attribue au VIII^e^ siècle, et il en tire cette conclusion assez fantaisiste que, pendant toute cette période, il n'y a pas eu de manuscrits à miniatures, mais seulement des manuscrits *ornés*. En ce qui concerne les autres périodes, Labarte les traite à la manière de d'Agincourt, c'est-à-dire surtout au point de vue technique, et se contente d'en indiquer le caractère par quelques traits généraux. Selon lui, les traits distinctifs de la première période sont : « respect des traditions antiques dans la forme et dans le goût, liberté dans la composition,

1. Louandre, *les Arts somptuaires*, tome II, page 10, pages 52-59. Les planches sont tirées de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds grec, n^os^ 510, 70, 64, 74.

2. Paul Lacroix et Ferdinand Séré, *le Moyen-Age et la Renaissance*. 5 volumes in-4°.

3. Jules Labarte, *Histoire des Arts industriels au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1865. Tome III, page 9, etc.

correction du dessin, expression des figures, rigoureuse observation des types, noblesse d'attitudes, délicatesse dans les nuancements du corps, etc. » Ce qui distinguerait la seconde période, c'est « un style nouveau qui joint les formes décoratives proprement dites aux traditions de l'antiquité ». L'auteur remarque qu'au x^e^ siècle on se laisse entraîner par la fantaisie et qu'il en résulte une exubérance d'ornementation; mais d'abord les manuscrits d'après lesquels il formule ce jugement appartiennent plutôt au xi^e^ siècle, et ensuite on sait que, dès le ix^e^ siècle, il y avait déjà à Byzance un art ornemental d'une grande richesse.

Cette subdivision poussée trop loin amena l'auteur à ne voir dans la quatrième période (les xi^e^ et xii^e^ siècles) que l'influence de la précédente école et les commencements de la décadence, et, comme preuve de cette dernière, il cite le célèbre Ménologe du Vatican et le manuscrit bien connu des Homélies de Jacob (Vatic., n° 1162)[1]. En général, la manière dont Labarte apprécie les miniatures ne l'emporte pas beaucoup sur celle de d'Agincourt; il répète les idées de celui-ci, sauf quelques rectifications. Il place, d'accord en cela avec Montfaucon et d'Agincourt, le manuscrit de Cosmas du Vatican au ix^e^ siècle; mais il se reprend aussitôt en ajoutant qu'il considère ces miniatures comme étant des copies de travaux du vi^e^ siècle. Or il est incontestable (et tous ceux qui ont vu le manuscrit le reconnaissent) que ces miniatures ne peuvent être des copies et qu'au contraire ce sont les meilleurs originaux que nous ayons, car l'exécution en est éminemment artistique et le style éminemment sévère.

Quoi qu'il en soit, et malgré certaines erreurs des écrivains français, c'est à eux que revient la gloire d'avoir commencé l'étude scientifique des œuvres d'art de Byzance. La dernière édition du livre de M. Rohault de Fleury, qui contient cent planches d'illustration des Scènes de l'Évangile, est inspirée en grande partie par les manuscrits grecs de Paris[2]. D'autre part, le nouvel ouvrage de M. Grimouard de Saint-Laurent sur l'iconographie chrétienne s'occupe de l'analyse iconogra-

1. Voyez la description par Otte (*Jahrb. für Kunstwissenschaft*, 1870, page 287) et par le professeur Busslaïew, dans le *Recueil de la Société des Antiquités russes* (1866), page 64.

2. Rohault de Fleury, *l'Évangile, études iconographiques et archéologiques*, 2 volumes in-4°. 1874.

phique des miniatures byzantines, uniquement de celles, il est vrai, qui se trouvent à la Bibliothèque nationale de Paris[1].

L'ouvrage si intéressant de M. Charles Bayet, rempli d'idées neuves et originales sur le mouvement et les progrès de l'art chrétien, contient beaucoup d'aperçus sur les miniatures, mais il se borne à traiter, dans un résumé critique, des matériaux relatifs aux huit premiers siècles et ne nous en donne pas l'analyse détaillée[2]. Enfin, tout récemment a paru l'ouvrage de M. Bordier[3], contenant l'inventaire et la description minutieuse, au point de vue de l'art, des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de Paris. Ce travail est d'un grand secours pour les savants et présente aux bibliothèques de l'Europe un modèle excellent à suivre.

L'archéologie allemande se distingue par d'autres mérites ; bien qu'elle ne se soit pas directement attachée aux études de l'art byzantin et que seulement la question de l'influence de cet art l'ait assez préoccupée, elle a cependant contribué, par son érudition, à élucider et à résoudre cette délicate question. Il est bien rare que nous partagions les idées des archéologues allemands sur l'art byzantin, car elles ne sont pas exemptes de partialité, et cependant il est des points de l'histoire générale de l'art (notamment l'introduction de l'art byzantin en Italie) qu'ils ont examinés avec le plus grand soin ; ils sont même arrivés à des résultats dont il est impossible de ne pas tenir compte dans certaines recherches historiques.

Un des premiers savants en ce genre, et assurément le mieux doué de tous, fut Rumohr, qui jouissait de son temps d'une grande notoriété dans le domaine de l'histoire de l'art italien[4]. Les recherches qu'il a

1. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, 6 volumes. 1875.

2. Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes.* Dixième fascicule de la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.* Paris, 1879.

3. Henri Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1883-1885. In-8°. L'introduction présente un aperçu général de l'art byzantin d'après les miniatures, en dix paragraphes, parmi lesquels ceux qui ont trait à l'iconographie sont très importants. L'inventaire indique chaque manuscrit grec, pourvu de quelque ornement; ensuite vient la description des manuscrits les plus remarquables. Grâce à cet ouvrage, nous avons pu consulter plusieurs manuscrits, inconnus jusqu'à présent.

4. *Italienische Forschungen*, 1827-1831. 2 volumes. Voyez surtout son article sur la plus ancienne peinture italienne, dans le *Kunstblatt*, 1821, n°s 7-12.

faites dans les bibliothèques d'Italie, son long commerce avec les monuments figurés, un goût très fin, une saine critique, enfin un esprit fort brillant quoique paradoxal, ce sont là autant de qualités qui lui servirent à explorer avec succès un domaine inconnu à cette époque. Malheureusement cet écrivain distingué s'attachait à traiter des questions qui ne reposaient encore sur aucun fondement solide. Au lieu de se borner à l'histoire de la peinture de la Renaissance au XIV^e^ siècle, il a rempli la plus grande partie de ses œuvres par des polémiques sur les causes de cette Renaissance, sur l'influence byzantine, etc. Il connaissait fort peu, pour ne pas dire point du tout, l'art chrétien primitif ainsi que l'art byzantin et ses miniatures[1]; bien qu'il s'en rapporte souvent à ces témoignages, ils lui sont presque complètement étrangers. Il pense que la période de l'art chrétien primitif qui est commune à la Grèce et à l'Italie se prolonge jusqu'à l'époque lombarde. Puis, dit-il, les encouragements de la cour et les nouvelles richesses ont créé en Grèce « un art conventionnel » tout passager, né de la fusion d'éléments divers qui existaient déjà. L'art byzantin n'aurait donc fait que reprendre les idées de l'art chrétien primitif, sous une forme partie grecque et partie médiévale. Si par suite on a imité en Occident l'art byzantin, ce ne serait, d'après Rumohr, que par un simple retour aux sources anciennes, à savoir à l'art chrétien primitif, dont la ramification romaine a disparu à la suite de différents événements politiques. L'art byzantin n'a donc produit rien de nouveau et « l'on peut », ajoute l'auteur, « démontrer facilement que même les types et les compositions plastiques, c'est-à-dire l'iconographie, appartiennent à l'art chrétien des V^e^ et VI^e^ siècles. Nous en avons, entre autres, la preuve dans ce fait, dit-il, que ces compositions offrent constamment des costumes et des accessoires antiques. » Nous ne suivrons pas l'auteur plus loin dans ses digressions sur l'influence de l'art byzantin; il nous semble, en effet, que le passage cité suffit pour montrer avec quel parti pris il a étudié et cherché à résoudre

1. Il suffit de faire remarquer qu'il attribue à l'époque de l'exarchat (VI^e^-VII^e^ siècle) les mosaïques de l'atrium de la cathédrale Saint-Marc de Venise (*Ital. Forsch.*, tome I^er^, page 175), tandis qu'en réalité elles ne datent que du XII^e^ siècle.

cette importante question. Avec cette subtilité d'esprit qui le caractérise, il a placé les origines de tout l'art chrétien dans la période comprise entre le IVe et le Ve siècle ; or, c'est précisément celle où, les monuments d'art faisant défaut, l'iconographie ne pouvait jouer le grand rôle que Rumohr se plaît à lui reconnaître.

Et pourtant, de nombreux écrivains, adoptant avec plus ou moins de franchise les idées de Rumohr, ont mieux aimé prétendre que l'iconographie était déjà formée à cette époque que d'en attribuer le développement à l'art byzantin. L'histoire de la miniature nous apprend, à n'en pas douter, que cette opinion repose sur une pure illusion, et que l'art des IVe et Ve siècles s'était tout simplement approprié les anciennes formes des peintures de catacombes et des sculptures funéraires, tandis que le mouvement décisif dans l'art chrétien n'a commencé qu'avec la seconde moitié du Ve siècle, c'est-à-dire avec la période de Ravenne.

Waagen, qui, de son temps, passait pour le connaisseur le plus fin en matière d'art du moyen âge et surtout en matière de peinture, n'a pas oublié non plus les miniatures byzantines dans ses études spéciales sur l'histoire des miniatures ; mais ce n'était là évidemment qu'un sujet secondaire pour lui[1]. D'ailleurs l'art byzantin n'est, à ses yeux, qu'une vaste collection, sans force et sans saveur, de vieux modèles de l'art chrétien ; c'est, en même temps, une série de procédés artistiques qui se distinguent par la sécheresse et la maigreur des formes, la longueur démesurée des proportions, des plis harmonieux, l'abus de l'or, etc. Aussi il en arrive à juger d'une singulière façon certaines œuvres, essentiellement byzantines, telles que le manuscrit de saint Grégoire de Nazianze, de Paris, et le *Psautier* n° 139 de la même bibliothèque, œuvres dont il ne peut méconnaître la valeur artistique : le « faire » en est romain, dit-il, les compositions ont le caractère des productions chrétiennes primitives ; quant à l'élément byzantin local, il est représenté dans ces manuscrits par les figures de saints maigres et allongées.

1. Voyez son ouvrage : *Künstler und Kunstwerke in Paris*, tome Ier, pages 200-231. Partie générale, pages 200-202. *Kunst und Kunstwerke in Wien*, 1864 ; *Treasures of Art in Great Britain*. 3 volumes ; Supplément. Londres, 1854 ; in-8°, tome Ier, pages 97 et suivantes. Supplément, pages 7 et suivantes.

Somme toute, Waagen ne connaissait ni l'art byzantin, ni l'art chrétien primitif, ni l'iconographie; il ne savait même pas analyser le sens des plus simples sujets. Dans plusieurs manuscrits il découvrait un double travail, la bonne et la mauvaise main, tandis que ce n'étaient, d'une part, que des compositions anciennes copiées et par suite excellentes, et, d'autre part, des compositions nouvelles de la décadence de l'art. Quoi qu'il en soit, ce savant a beaucoup contribué à attirer l'attention sur le contenu des manuscrits byzantins enluminés, et il en a décrit quelques-uns avec exactitude. Quant aux autres, il les a décrits sommairement, mais ses descriptions ont été admises sans réserve par presque tous les archéologues allemands. De plus, il ne faut pas oublier que Waagen a visité toutes les bibliothèques de l'Europe occidentale et qu'il a vu de ses propres yeux les manuscrits à miniatures de Paris, de Londres et de Vienne; il est l'unique érudit qui ait étudié d'une manière assez complète et consciencieuse à la fois ces matériaux aussi nombreux que variés. Il a également rendu de grands services à l'histoire de l'art byzantin considéré dans son ensemble, car il a contribué à élucider la question de l'influence byzantine beaucoup plus que tous ceux qui l'ont soutenue et défendue. En effet, dans tous les manuscrits latins qu'il a compulsés jusques et y compris ceux du XIV^e^ siècle, il a eu soin de faire ressortir tout ce qui lui paraissait avoir une origine et un caractère byzantins, et, disons-le en passant, il a souvent eu l'occasion de distinguer nettement les deux éléments.

On trouve des considérations générales sur les miniatures byzantines dans divers autres ouvrages, traitant de l'histoire de l'art byzantin. La plus importante de ces publications est incontestablement celle de feu Fr. W. Unger[1], qui s'est donné tant de peine pour réunir les témoignages des historiens sur l'art de Byzance. Il est vraiment regrettable que ce successeur de Heine ne nous ait pas laissé une édition complète de ses « documents de l'art byzantin »[2], ainsi qu'une histoire de cet art écrite d'après les monuments eux-mêmes, comme l'a fait

1. *Christlich-griechische oder byzantinische Kunst*, dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Gruber, 1^re^ série, tome LXXXIV, année 1866, pages 291-474, et tome LXXXV, 1867, pages 1-66.

2. *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, tome XII des *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Vienne, 1878, XXXVI et 335 pages, in-8°.

d'Agincourt; son érudition, son esprit critique n'eussent pas manqué de donner une haute valeur à ce travail.

Parmi les autres savants voués à l'étude de l'art et de la littérature du moyen âge, Fœrster, Engelhardt (l'éditeur du *Hortus deliciarum*), Kugler (dans certains de ses écrits), Wozel (manuscrits de Prague), etc., n'ont eu garde de perdre de vue l'art byzantin. Schnaase[1], dans ses appréciations sur les miniatures des manuscrits de Paris, s'appuie bien plus sur Labarte que sur Waagen ; il partage même plutôt les idées du premier de ces écrivains.

Dans ces derniers temps les historiens de l'Occident ont enfin compris l'importance de l'art byzantin au point de vue iconographique et ont commencé à tirer parti, dans ce but, des miniatures des manuscrits. Malheureusement le choix qu'ils en ont fait n'a pas toujours été très heureux et leurs appréciations ne s'en ressentent que trop. Par contre, les études approfondies du professeur Piper de Berlin[2] et les savantes dissertations de M. Dobbert sur certaines questions de l'iconographie byzantine et médiévale ont beaucoup contribué à mettre en lumière l'importance des manuscrits illustrés et à attirer surtout l'attention sur le sens intime de ces productions[3]. Dernièrement même deux ouvrages remarquables du célèbre historien d'art, M. A. Springer, sur les illustrations de la Bible et du Psautier pendant le moyen âge, ont posé une base solide pour la science archéologique en général, ainsi que pour l'histoire de l'évolution de l'art national en Europe.

Mais, en résumé, les ouvrages de d'Agincourt et de Labarte sont les seuls dans l'Europe occidentale qui aient une importance directe pour l'étude de la question qui nous intéresse; je rappelle que, pour arriver à des résultats sérieux, il faudrait changer en grande partie la direction qu'ils lui ont imprimée.

Quoique la science russe ait rapidement découvert la véritable voie

1. *Geschichte der bildenden Kunst,* tome III. C'est le meilleur manuel de l'histoire de l'art byzantin et de ses ramifications. Voyez aussi le tome VII, pages 305 et suivantes.

2. *Theologische Studien und Kritiken,* 1861, et différents articles dans l'*Evangelischer Kalender*, ainsi que dans son ouvrage : *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst.*

3. Voyez les articles de M. Dobbert sur les représentations de la *Cène,* de la *Crucifixion*, et sur l'ouvrage de M. Goertz dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft.*

à suivre, grâce aux nombreux éléments byzantins conservés dans l'art russe ancien, elle n'a produit jusqu'à ce jour qu'un très petit nombre de travaux spéciaux sur l'histoire de la miniature. Voici quels sont ceux qu'il convient de mentionner : la description exacte du Psautier grec de Chloudoff, par Oundolsky[1]; une étude magistrale du fameux *Octateuque* du Vatican, fragment du grand travail inachevé de feu W. Winogradsky[2], et en première ligne des articles sur le manuscrit du Psautier de la Bibliothèque Barberini, par le professeur Bousslaïew[3], qui ouvre des horizons nouveaux sur le groupe des Psautiers grecs de cette catégorie. Le même savant a étudié le développement historique de l'iconographie byzantine, depuis la période primitive jusqu'à l'époque la plus avancée, dans son aperçu sur l'histoire de la peinture religieuse en Russie[4]. La science russe doit en outre à M. Bousslaïew l'analyse de trente manuscrits russes fort importants[5] qui se rattachent à des modèles byzantins, tels que Psautiers illustrés, chronographes, etc. Il insiste, en véritable historien de la littérature, sur le sens intime de ces œuvres et fraie ainsi la voie à l'étude des modèles byzantins[6]. Le regretté professeur Gœrtz, de Moscou, a de son côté publié un travail consciencieux sur les manuscrits illustrés de la première partie du moyen âge[7]. L'archimandrite Amphilochius a donné une description exacte du Psautier slave du XIV^e^ siècle de la collection Chloudoff[8]. La revue *Christianskia Drevnosti (Antiquités chrétiennes),* publiée par M. Prokhoroff, contient çà et là des dessins d'après les

1. *Sbornick Obstschestva Drevnierousskago Iskousstva* (Recueil de la Société de l'ancien art russe), année 1866, pages 136-155.

2. *Ibid.*, 1873.

3. *Ibid.*, 1874.

4. Voyez l'article : « *Aperçu général sur l'iconographie russe* ». *Ibid.*, 1866, pages 56-66.

5. *Istoritsch. Otcherki* (Études historiques), tome II. La littérature et l'art dans l'ancienne Russie. Voyez l'article sur la représentation du *Jugement dernier*, sur le symbolisme byzantin dans les manuscrits du XV^e^ siècle, etc., pages 84-90, 133-155, 199-216, 281-330 et atlas.

6. Tout récemment, M. Bousslaïew a publié un grand ouvrage sur les *Apocalypses* figurées, formant une histoire complète de cette branche des manuscrits à miniatures et orné d'un grand nombre de fac-similés (publication de la Société paléographique de Saint-Pétersbourg).

7. *De l'état de la peinture dans l'Europe septentrionale depuis Charlemagne jusqu'au commencement de la période romane* (en russe). Moscou, 1873. In-8°.

8. *Drevnosti* (Antiquités) ou *Mémoires de la Société Archéologique de Moscou*, 3^e^ volume avec atlas.

plus *anciens manuscrits grecs enluminés*[1]. Souhaitons, en terminant cette rapide esquisse, que l'archéologie russe accorde plus d'attention encore à l'art byzantin. Espérons aussi que la Société paléographique de Saint-Pétersbourg nous donnera, à côté de ses reproductions splendides en fac-similé des manuscrits slaves, l'illustration complète du *Psautier* slave de Kiev de l'année 1397, qui contient les miniatures les plus parfaites et les plus nombreuses dans le style byzantin, et qui fait partie des collections de la Société.

A notre avis, la méthode véritable pour l'étude des miniatures byzantines consiste à prendre pour point de départ l'idée que ces miniatures sont l'expression même du mouvement historique de l'art byzantin ; mais elles forment, en même temps, une page particulière, un côté individuel, en quelque sorte, de son histoire. Ce qui en fait la grande importance, selon nous, c'est qu'elles appartiennent, ainsi que les mosaïques, au domaine des arts industriels. Il s'ensuit que l'intérêt purement extérieur, bibliographique et anecdotique, doit faire place à l'analyse historique du sens intime des manuscrits illustrés. Ceux-ci doivent, dans ce but, être classés par groupes, suivant les sujets qu'ils représentent.

On verra ainsi les liens intimes qui unissent l'art à la littérature, en d'autres termes, les idées morales et théologiques qui ont inspiré l'un et l'autre. Il sera démontré plus loin que le choix même en vue des illustrations, de tel ou tel texte des Écritures, des Pères et d'autres ouvrages, mérite une attention particulière; les raisons qui dictent ce choix jouent toujours un rôle important dans l'histoire de l'Église et ont dû, par conséquent, s'imposer au public du temps. Bien des points de la vie intellectuelle de l'Orient, à peine remarqués jusqu'à présent, nous apparaîtront éclairés d'une vive lumière, quand l'histoire de l'art chrétien aura été faite avec la même rigueur scientifique que celle de l'art classique.

Bien que l'iconographie byzantine n'ait été analysée qu'en partie

1. Voyez tome I^er^, livre I^er^, pl. 1; livre II, dessin 8; livre III, dessin 1. 1853, livre X, dessin 6; livre XI, dessin 1; livre XII, 2, 5, 6, 7, 10-12. 1864, livre II, 2, 3, 4, 5; livre VI, 1, 2. 1875, pl. 48, 52.

jusqu'à ce jour, il est hors de doute que cette analyse doit être historique, dans l'acception la plus large du mot. Plus tard, appuyée sur les données de l'histoire de l'Église, de l'art, de la littérature, de la paléographie, etc., la science résoudra bien des questions obscures. Nous ne pouvons, quant à présent, qu'en indiquer quelques-unes.

Les plus anciens manuscrits illustrés de l'école byzantine que nous connaissions sont ces fragments de la Bible, de Vienne, qui présentent une coïncidence frappante avec les vieilles mosaïques de Santa Maria Maggiore de Rome; mais, outre les réminiscences de la grandeur et du sens monumental antiques, ces œuvres nous offrent des tableaux de la vie nouvelle, tableaux d'une grande fraîcheur d'impressions, d'un caractère véritablement épique, et dont le point de départ se trouve peut-être dans cette littérature grecque de romans et de nouvelles, développée surtout pendant les IV^e^ et V^e^ siècles de l'ère nouvelle. Quant aux sujets eux-mêmes de la religion chrétienne, que ces manuscrits nous donnent, on voit tout de suite que la miniature marche d'un pas très lent, en comparaison des mosaïques, ou plutôt qu'elle se maintient toujours dans la voie ancienne.

Plus tard nous rencontrons la célèbre *Topographie chrétienne,* de Cosmas Indicopleustès, qui renferme principalement des parallèles entre l'Ancien et le Nouveau Testament, thèse favorite des théologiens d'Alexandrie. Il y a là une tendance évidente à transporter l'iconographie sur le terrain dogmatique, et justement cette tendance est très visible aussi dans les mosaïques de Saint-Vital de Ravenne.

Au contraire, les plus anciennes mosaïques de Ravenne (V^e^ et commencement du VI^e^ siècle) ne trouvent qu'en partie leur explication dans les manuscrits des Évangiles de Rossano et du moine Rabula. Aussi, quand on étudie les Bibles de l'époque carlovingienne, il ne suffit pas d'affirmer seulement qu'elles tirent leur origine de l'iconographie chrétienne, il ne suffit pas de comparer ces manuscrits aux miniatures byzantines ni de rechercher jusqu'à quel point l'art byzantin y a exercé son influence; ce sont là des questions d'une importance secondaire, et le mieux est d'envisager, avant tout, le côté particulier et original des manuscrits carlovingiens.

Certaines Bibles grecques (Codex Vat. Christ. I) du x^e^ au xii^e^ siècle reproduisent incontestablement des modèles anciens ; mais quels étaient ces modèles et où sont-ils ? Il n'en est pas moins vrai que ces copies ont un caractère historique et ont joué un rôle à part dans le mouvement intellectuel du temps.

Il est à remarquer que les *Livres prophétiques* et les légendes, comme celles de Job (il faut en excepter le manuscrit de Pathmos), n'ont pas été choisis pour recevoir des miniatures ; ces manuscrits de parade n'offrent que quelques fragments dans le style monumental, et à partir du x^e^ siècle seulement.

Le Psautier illustré, inconnu jusqu'au ix^e^ siècle, acquiert, à dater de ce moment, une grande importance ; il devient populaire, grâce à d'innombrables reproductions, parmi lesquelles l'on peut distinguer deux groupes ; il absorbe enfin, pendant quelque temps, l'activité artistique de l'Orient et de l'Occident, presque au point d'étouffer toute tentative originale.

A l'époque des troubles de Byzance, c'est-à-dire vers la fin du xii^e^ siècle et au commencement du xiii^e^ siècle, le *Livre de Job* jouit à son tour d'une grande popularité ; il est alors expliqué et accompagné d'illustrations qui développent non sans exagération la vieille composition grossière et réaliste.

Entre le x^e^ et le xii^e^ siècle, on voit paraître une illustration détaillée de l'Évangile, formant comme un pendant à l'ancienne Bible à images ; chaque fait, parfois chaque ligne, est illustrée, mais sans grande variété. Toute la science technique de l'époque se retrouve dans ces manuscrits ainsi que dans les Évangiles rehaussés de figures d'évangélistes et de divers ornements bariolés. Cette ornementation, qui est parfois l'œuvre unique d'un peintre-calligraphe, est un phénomène intéressant de l'art byzantin du ix^e^ au x^e^ siècle. Elle vient peut-être de l'Égypte ou de la Syrie. Dans tous les cas, elle imprime pendant très longtemps à l'art byzantin le cachet qui lui est propre.

Il est un autre groupe des Évangiles illustrés qui est orné de miniatures représentant les fêtes du Seigneur et de la Vierge ; le choix des sujets et les compositions n'ont qu'un rapport indirect avec le

texte. L'analyse de ces sujets prouve qu'ils ont pour base les oraisons et les prières des docteurs et Pères de l'Église ; c'est un indice précieux pour élucider les origines de l'iconographie byzantine d'une époque plus récente. Cette iconographie est puissamment développée dans la brillante illustration des oraisons de saint Grégoire de Nazianze (IX^e^ et X^e^ siècles), dont nous connaissons déjà dix manuscrits à miniatures.

A cette époque se rattache aussi la longue série de manuscrits illustrés des Vies de Saints, Ménologes, Calendriers ecclésiastiques, etc., copiés ou originaux (X^e^ au XIV^e^ siècle).

Au XII^e^ siècle apparaissent pour la première fois les *Homélies* sur la sainte Vierge, ainsi que l'Ακάθιστος de la Vierge, des *Stichiraires,* des canons illustrés, etc. Ces miniatures ont un caractère lyrique et sentimental qui est porté à sa plus haute puissance dans les manuscrits de Jean Climaque, appartenant à la même époque.

Dans l'intervalle compris entre le XIII^e^ et le XV^e^ siècle, naissent les chroniques légendaires d'abord, comme la *Vie d'Alexandre le Grand,* puis les histoires illustrées. Il n'en est parvenu qu'un petit nombre jusqu'à nous, mais celles que nous possédons découlent toutes d'une même source. Au sein de l'empire byzantin qui s'écroule en partie sous les coups des barbares, les nations diverses forment des royaumes distincts dont la fondation laborieuse nous a été décrite par les historiens. Il en est résulté alors un mélange dans les ornements comme dans les idées, et l'on voit les traditions antiques se confondre avec l'iconographie byzantine proprement dite et avec un style décoratif particulier à chaque nationalité.

Pour découvrir le sens intime et la portée intellectuelle de chacun des groupes artistiques ainsi formés, il faudrait scruter à fond l'art religieux pendant les mille ans d'existence de l'empire byzantin, montrer les différentes relations entre les nationalités, les villes ou les couvents, décrire les rivalités des partis politiques, les luttes ardentes des sectes religieuses, etc. C'est la tâche réservée aux futurs historiens de l'art chrétien en Orient. Quant à présent, ce serait déjà un brillant résultat, que de pouvoir de chacun de ces groupes tirer une caractéristique générale pour chaque époque, que de pouvoir surtout déterminer

au juste le rôle de la tradition pendant cette longue période de dix siècles.

Cette tradition, ou plutôt les théories qui s'en sont inspirées et qui en ont abusé, ont contribué à obscurcir singulièrement l'histoire des progrès de l'art byzantin ; elles lui enlèvent son intérêt essentiel et réduisent ce vaste domaine d'exploration scientifique à une simple question de curiosité d'antiquaire. Accordons un peu plus d'attention aux études byzantines en général, et nous aurons, au lieu d'idées préconçues pleines d'erreurs grossières, un tableau vif, réel et toujours intéressant de la vie même de l'art de cette époque. Toutefois, il s'écoulera encore bien du temps avant que les phrases creuses sur « les ténèbres byzantines », « le sommeil de mille ans », « la momie du Bas-Empire », viennent prendre place dans l'immense arsenal des erreurs historiques rectifiées.

Les traditions ne suffisent pas pour déterminer le caractère de l'art byzantin ; assurément elles étaient fort puissantes, grâce à leur antiquité, et, à ce titre, elles peuvent servir de fil conducteur à travers ce labyrinthe artistique. Mais leur influence n'était pas despotique au point d'empêcher les ramifications variées de l'art, qui nous offre plusieurs périodes bien distinctes. Et quand les traditions cessent d'influencer la production artistique, celle-ci prend une couleur nationale qui ne pouvait se faire jour jusqu'alors. Toutes les copies de manuscrits illustrés que nous possédons ne ressemblent pas d'une façon absolue à leurs originaux ; au contraire, chacune d'elles a son cachet particulier. On peut aisément montrer la ressemblance entre deux manuscrits dont l'un serait, par exemple, du VI^e^ et l'autre du X^e^ siècle ; mais il faut ensuite se rendre compte de leur différence, qui existe réellement. En d'autres termes, quand on compare des compositions du XVII^e^ siècle avec des miniatures du IX^e^ ou du X^e^ siècle, il faut savoir suivre toutes les étapes par lesquelles a passé le sujet qu'elles représentent.

L'art byzantin a pris pour base l'antiquité grecque ; c'est de là qu'il a tiré ses ressources, ses procédés d'expression, sa langue ; mais il a modifié en partie et développé ces prémisses. Les accents

antiques du manuscrit de Cosmas ou du *Rotulus* de Josué ne sont pas ceux que nous remarquons dans le Psautier du x^e^ siècle, qui nous présente des tendances nouvelles pseudo-classiques de la cour impériale, tendances qui n'ont rien de commun avec le beau modèle primitif, ni même avec les copies du Psautier populaire de la collection Chloudoff. Les personnifications du manuscrit de Jean Climaque, du xii^e^ siècle, sont essentiellement différentes de celles de la Bible de Vienne qui date du v^e^ siècle.

Voilà pourquoi il faut avant tout établir la chronologie de l'art byzantin, notamment de ses manuscrits, et s'appuyer en cela sur les miniatures elles-mêmes. Cette chronologie une fois déterminée, les changements légers, mais toujours sensibles dans les formes, les couleurs et les procédés, nous aideront à éclairer ce milieu obscur, et nous aurons alors trouvé dans la paléographie un guide et un auxiliaire puissant.

La revue générale que nous avons faite plus haut des travaux relatifs à l'art byzantin prouve bien que ce sujet a été traité depuis longtemps de différentes manières, mais qu'il n'a pas encore été envisagé à un point de vue scientifique. Tous ces travaux se sont ressentis des nombreuses lacunes dans les matériaux amassés sans ordre ni méthode; il en est résulté que la question a été mal posée, que les détails ont été mal jugés et que, par conséquent, on n'a pu apprécier l'ensemble à sa juste valeur. Afin d'obvier à de tels inconvénients et de se rendre un compte exact des faits, il faut revoir tous les matériaux existants et en entreprendre une étude comparative détaillée. C'est cette comparaison entre les manuscrits grecs à figures de plusieurs bibliothèques de l'Europe qui a servi de base à notre livre; en dehors des documents connus depuis longtemps nous en citons quelques-uns que nous avons eu le bonheur de découvrir nous-même, et nous nous sommes servi, en outre, de manuscrits orientaux proprement dits, de manuscrits russes et latins d'Occident pour les comparer aux monuments grecs.

Cette analyse des miniatures doit nous représenter l'histoire du développement de l'art byzantin en général et nous permettre de répondre

aux questions suivantes : où et à quelle époque commence l'art byzantin ? où est sa source et en quoi consistent ses propriétés essentielles ? Autant de problèmes qui, dans l'état actuel de la science, n'ont pu être résolus, même d'une manière élémentaire. Le développement de l'art embrasse l'histoire des styles et les progrès des procédés techniques. C'est une science qui conduit à la connaissance des rapports unissant les deux principes essentiels de l'art : l'idéal et la réalité, cette dernière envisagée sous ses plus beaux aspects, comme sous les formes grossières d'un vulgaire naturalisme qui mène souvent à la corruption de l'idéal. L'idéal et les types iconographiques occuperont, en tant que phases diverses du développement de l'art byzantin, la première place dans notre analyse. Nous ne nous arrêterons pas seulement aux images représentant Dieu et les Saints; nous aurons à examiner des compositions plus vastes qui s'épanouissent librement dans chaque période jusqu'à ce que, par une sorte de léthargie artistique, toutes ces formes, longtemps mobiles et variables, soient fondues, pour ainsi dire, dans un seul et même moule qui ne variera plus. Mais puisqu'en somme l'art ne cesse jamais de vivre et qu'il ne fait que changer ses principes et ses aspirations, il s'ensuit que sa décadence même nous offre un certain intérêt; ses formes, connues et éternelles en apparence, peuvent se désagréger sous l'influence du naturalisme; mais alors elles changent d'aspect, et, ainsi métamorphosées, elles passent sur un autre terrain artistique, chez les peuples nouveaux qui font leur apparition dans l'histoire.

CHAPITRE III

Aperçu de la miniature antique. — Le Calendrier des fils de Constantin le Grand. — L'*Iliade* de Milan. — Le *Virgile* du Vatican. — La *Genèse* de Vienne. — La *Bible* de Cotton. — Le *Rotulus* de Josué à la Bibliothèque du Vatican. — L'art chrétien après le triomphe de l'Église.

i l'on consulte les descriptions qui nous sont parvenues des manuscrits historiés les plus anciens, on se persuade aisément que nous ne possédons que quelques misérables restes de ces manuscrits, des restes appartenant à une époque relativement récente. Aucun d'entre eux ne nous donne une idée exacte de l'état de l'art entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle, aucun d'entre eux ne réunit les qualités qui distinguaient l'art de cette époque. Au lieu d'admirer ces fragments, comme font certains historiens, il vaut mieux regretter l'anéantissement de tels trésors, et l'on ne s'étonnera pas si nous ne commençons point l'histoire des miniatures chrétiennes par ces manuscrits relativement trop récents, mais bien par la copie, heureusement conservée, du Calendrier à miniatures des fils de Constantin le Grand[1].

Bien que cette copie ne présente plus que les vagues contours de

1. Ces miniatures ont été copiées, conformément au désir de Girolamo Aleandro et à l'instigation de Peiresc, sur un manuscrit qu'un président de la Cour d'Arras possédait en 1620 et que Peiresc attribuait au VIII^e^ ou au IX^e^ siècle. Le manuscrit copié, acquis plus tard par Peiresc, s'effaça complètement (le texte et les illustrations de l'original étaient déjà mal conservés); quant aux copies elles entrèrent, avec d'autres papiers d'Aleandro, dans la Bibliothèque Barberini. La copie de Bruxelles, éditée par Bucher (*De doctrina temporum commentarius;* Anvers, 1633), a été faite probablement sur le manuscrit de Peiresc. Les illustrations de cinq mois (janvier, avril, mai, juin et juillet) manquent. La copie de Vienne (Vindob., n° 3416) doit se rapporter à un autre original que Peiresc possédait également. Celui-ci avait appartenu d'abord au conseiller de l'empereur Maximilien, Jean Fuxmagen († 1499). Après sa mort, il fut acheté par l'évêque de Vienne, Faber, qui en fit présent au collège Saint-Nicolas de cette ville. Lambecius, dans ses *Comment. bibl. Cæs. Vind.* (l. IV, app. 1), donne des détails plus complets, quoique pas toujours exacts, sur cet ouvrage. Il reproduit en gravures sur cuivre les illustrations de tous les mois, illustrations qui diffèrent sur bien des points de celles du manuscrit de la Bibliothèque Barberini. Voyez Mommsen, *Ueber den Chronographen des Jahres* 354, dans les Mémoires de la Société royale saxonne des sciences (*K. Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften,* tome II, page 548). Voir aussi Schwartz, *De ornamentis librorum,* 1756, page 38, cité dans Smith, et Cheatham, *Dictionary of Christian antiquities,* au mot *miniature.*

miniatures jadis fort belles et que l'artiste chargé de les décalquer ait travesti le style primitif, le peu qui en reste nous montre que c'était une œuvre réellement remarquable et d'une pureté tout antique. Le manuscrit qui se rapporte aux miniatures du Calendrier est, en quelque sorte, sur la limite de la période antique et de la période chrétienne, et il est aisé d'en déterminer exactement la date. Il résulte des *Natales Cæsarum* précédant le Calendrier, qu'il a été exécuté sous le règne de Constantin II (337-361). Celui-ci est désigné sous le nom de *Dominus noster*. Cette date est encore plus exactement fixée par les nimbes qu'on remarque sur le feuillet final des empereurs Constantin II et Constance. Les nimbes annoncent la dignité impériale. Ce Calendrier a donc été fait entre 340 et 350, année de la mort de Constance.

Il y a des différences entre les titres et les miniatures proprement dites, ou calendriers à figures. Cette différence ne consiste pas seulement dans le style et dans l'exécution (chose difficile à reproduire fidèlement dans une copie ; elle éclate dans le plan artistique de l'œuvre, dans les types et dans les formes, dans l'ornementation, dans le choix du sujet, enfin dans le caractère général du dessin. Sur la feuille qui précède le calendrier nous voyons des divinités astronomiques : Saturne, Mercure, Mars et autres dieux protecteurs de l'empire romain, sous forme de statues placées sur un arc de triomphe. Sur la page qui est avant les *Natales Cæsarum* se dresse l'empereur lui-même ou son génie tenant un phénix sur une sphère, le même phénix qui, transporté deux siècles plus tard sur une palme, deviendra, en mosaïque, le symbole de l'impérissable foi chrétienne. Le César est accompagné de deux Victoires. La composition architectonique montre le style romain avec un mélange, sans goût, de formes grecques; c'est une sorte de rococo classique. Sous les pilastres on voit des barbares enchaînés. Une seconde feuille avant les *Natales* représente les portraits des membres de la famille impériale : Constantin est assis et répand de l'or; Constance tient, comme Jupiter, une Victoire dans sa main droite[1]; tous deux sont vêtus d'un pallium

1. Le même empereur figure sur le diptyque dit de Constantin et tient également une Victoire. Voyez Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, tome II, pl. 50

de cérémonie rehaussé de pierres précieuses, luxe d'un nouveau genre que mentionnent les chroniqueurs des premiers siècles de l'empire byzantin. Les représentations des mois offrent, il est vrai, le caractère antique dans toute sa pureté; mais les figures sont placées sous des portiques dont le caractère architectonique et ornemental n'a rien de commun avec l'antiquité; ce n'est même pas, à vrai dire, de l'architecture, tellement les formes sont maigres et pauvres. Il y a un fronton de chaque côté des deux demi-festons agrémentés de coquillages; les petits pilastres sont chargés de sculptures où l'on remarque des festons, des cercles, des rhombes et autres détails d'ornementation byzantine et dans le bas seulement la vague antique; toute décoration végétale a disparu. Toutefois il est incontestable que ce monument remonte au IV^e^ siècle[1]. Mais quand on regarde à la suite les compositions faibles, lourdes et pompeuses à la fois de cette partie du manuscrit où l'on trouve des figures colossales représentant des villes comme Rome avec la Victoire et Plutus, Alexandrie, Constantinople avec des génies enguirlandés, Trèves tenant un barbare par les cheveux[2], quand on reconnaît ce rococo romain qui rappelle les *putti* disgracieux du Bernin dans la basilique de Saint-Pierre, — on arrive à cette conviction que les allégories si pures, si charmantes et si vivantes des mois, ne peuvent tirer leur origine que de la véritable antiquité grecque.

Le mois de *Janvier* est représenté sous les traits d'un jeune berger avec un manteau de fourrure jeté sur ses épaules. Il se chauffe les mains au foyer, et, appuyé sur un bâton, regarde le feu d'un air pensif; tout autour de lui sont dispersés différents ustensiles. Cette composition a quelque analogie avec le jeune homme tenant une torche

1. Sur la page du titre, on voit deux adolescents ailés tenant une tablette avec dédicace à un certain Valentinus. Cette dédicace est conçue dans les termes usités aux premiers siècles de la chrétienté : *Valentine, floreas in deo,* etc.; au bas : *Valentine, lege feliciter;* sur le côté : *Furius Dionysius Filocalus titulavit.* Ce Valentinus est peut-être le *dux Illyrici, primicerius protectorum tribunus.* Quant à Filocalus, il est connu comme calligraphe du temps du pape Damase. Par conséquent, le manuscrit qui, d'ailleurs, a été copié sur son désir pour Valentin, doit dater de l'année 364 environ.

2. Le fait que Trèves a remplacé Antioche permet de supposer que ce manuscrit a été exécuté à Rome; du reste, tout le texte l'indique.

Il y a dans certains diptyques de ces génies qui sèment l'or autour d'eux. Voyez Gori, *Thes. dipt.,* tome I^er^, pl. 9; tome II, pl. 17.

devant le feu et figurant l'hiver, dans les catacombes de Pontien[1]. *Février* est une figure juvénile drapée dans un large vêtement de femme et couverte d'un voile comme une vestale; entourée d'une cigogne, d'un poisson et de coquillages, elle tient en l'air une oie. *Mars* est un berger couvert d'une peau de loup; un bouc bondit joyeusement à ses côtés, tandis que le berger montre du doigt une alouette dans une cage. *Août* apparaît sous les traits d'un jeune homme nu qui mange un morceau de pastèque; autour de lui sont jetés un vêtement, un éventail en plumes de paon et plusieurs melons d'eau. *Octobre* est figuré par un jeune homme qui tire un lièvre d'un piège; à côté de lui est posé un panier de légumes. *Novembre* est un prêtre d'Isis à la tête rasée, entouré des attributs de son culte, des grenades et une oie; il tient un serpent sur un plat; sur une colonne est posé un vase *(canopus)*. *Décembre* enfin est un jeune esclave; il tient au milieu de la nuit une torche, et, jouant aux dés, met le doigt sur le deux; il est vêtu d'une chaude tunique de laine, garnie d'un col doublé de fourrure; à côté de lui est posé un masque, symbole des plaisirs de l'hiver; au mur sont suspendues des pièces de gibier[2].

Ces gracieuses compositions, que le nom d'allégorie ne caractérise pas suffisamment, ne pouvaient prendre naissance que dans l'art grec. D'autre part, les différents détails que nous voyons ici nous montrent que l'art s'est mis au service d'exigences différentes de celles de l'époque

1. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, page 588.

2. Les contours des dessins du manuscrit de Vienne sont faits à la plume et retouchés à l'encre neutre; il y a çà et là quelques hachures dans les parties noires. Le caractère général du dessin et l'aquarelle de la couronne indiquent que l'œuvre date de la fin du XV^e^ siècle. La main d'un artiste du Nord a fait subir au style de cette œuvre de nombreuses modifications, mais les têtes sont encore empreintes d'un certain cachet antique. Le manuscrit de Vienne possède encore les allégories de tous les douze mois. Les mois qui manquent dans la copie de la Bibliothèque Barberini sont ; *Avril*, un jeune homme aux cheveux coupés court; vêtu d'une tunique, il marche sur une *syrinx* et joue des cymbales; à gauche, un cierge qui brûle sur un grand candélabre; au-dessus, au milieu d'une guirlande de fruits, la statue d'une femme nue. *Mai* est représenté par un homme vêtu d'une robe à grandes manches; sa chevelure flotte au gré du vent; il sent une fleur et porte une corbeille de roses; à ses pieds on voit un paon. *Juin :* un jeune homme nu, une corne d'abondance à la main, debout devant un cadran solaire placé sur une colonne; une faucille est suspendue à la muraille; par terre, une corbeille de fruits. *Juillet :* un jeune homme nu tenant dans une main une coupe de fruits, dans l'autre une bourse au bout d'un cordon; à ses pieds, plusieurs tas de pièces d'or. *Septembre :* encore un jeune homme nu tenant d'une main un vase de fruits piqués (?), de l'autre un cordon au bout duquel est pendu un lézard.

classique ; et comme on ne rencontre pas ces détails dans les productions romaines de la même époque, ce n'est pas sans raison que nous les appelons purement *grecs ;* d'ailleurs les motifs d'ornementation ont le même caractère. Le vase, la corne d'abondance, la coupe, sont déjà rehaussés de pierres précieuses ; les cols et les coins des vêtements sont richement ornés ; enfin les costumes en général, par exemple la *toga picta* des empereurs, le manteau sur les épaules *(mafors),* les chaussures, etc., ressemblent beaucoup à ceux des diptyques qui viennent certainement de Constantinople[1]. L'ovale large de la figure, les cheveux bouclés, les grands yeux, le nez fort et bien découpé, la bouche petite et belle, rappellent le type grec quelque peu modifié, tel qu'il s'est conservé dans les miniatures byzantines (par exemple dans le Cosmas de la Bibliothèque Vaticane) ; il est devenu plus tard le type idéal de l'art byzantin.

Les plus anciens manuscrits à miniatures que nous connaissions, comme l'*Iliade* de l'Ambrosienne, le *Virgile* de la Vaticane (n° 3225), les fragments de la *Genèse* de Vienne et de Cotton, à Londres, enfin, le rouleau de Josué, fils de Nun, de la Bibliothèque du Vatican, n'appartiennent pas, à proprement parler, à l'histoire de l'art byzantin ; tous ces fragments de manuscrits, jadis magnifiques et qui datent de la période comprise entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle, ne représentent cependant que fort peu les modèles des miniatures antiques véritables. Néanmoins le style, les procédés d'exécution, les formes, le choix des sujets et le dessin même, indiquent que nous sommes ici en présence d'œuvres réellement grecques. Malgré leur *couleur locale,* et je constate celle-ci notamment dans le costume, dans certains détails, voire dans l'écriture, elles se rattachent à l'art hellénique. Les fresques de Pompei et de la maison de Tibère à Rome, pour avoir été peintes en Italie, en sont-elles moins de la peinture grecque ? C'est précisément à cause de leur caractère antique qu'il faut faire grand cas des miniatures ci-dessus énumérées, quand on étudie l'histoire des miniatures byzantines. Elles procèdent directement de l'art antique et serviront de modèles aux miniatures byzantines de l'époque ultérieure. Enfin deux

1. Gori, *Thesaurus,* tome I^er^, pl. 9, 10, etc.

de ces quatre manuscrits si importants contiennent des miniatures bibliques et soulèvent par conséquent bien des questions relatives à l'iconographie ancienne.

Le plus important de ces différents manuscrits est, sans contredit, la fameuse *Iliade*[1]; tout indique qu'elle remonte au v^e^ sinon au iv^e^ siècle; c'est, assurément, une œuvre de maître, et pourtant les illustrations ont peu d'intérêt, excepté cinq ou six des principales; ce sont des assemblées de dieux et de rois, des batailles et des exploits de héros. Il y a là cependant une grande animation, des mouvements et des gestes superbes, beaucoup de science dans la composition et un sentiment artistique remarquable; le travail, en outre, est facile et hardi malgré un certain laisser-aller. Toutes ces qualités dénotent un long exercice et prouvent que cette branche d'art était très développée dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Un antiquaire peut tirer de ce manuscrit une foule de détails intéressants en ce qui concerne l'architecture, la construction navale, la vie domestique et militaire; pour l'historien cette œuvre n'a qu'un intérêt secondaire, car elle n'est, à peu de chose près, qu'une répétition des peintures pompéiennes. Nous y voyons réunies toutes les qualités de la peinture antique : dans les petites illustrations, un groupement souvent monotone mais animé par les figures du premier plan et toujours très habile; une composition qui, même dans les copies, rappelle la statuaire; des assemblées de dieux et de demi-dieux, de superbes figures de héros combattants, deux fois plus grandes que les guerriers ordinaires; des mêlées parsemées d'épisodes d'un grand effet, des blessés se traînant, des lutteurs acharnés, enfin même (dans deux tableaux) des paysages délicieux, des personnifications charmantes du fleuve Scamandre et de la Nuit, nageant lentement au milieu des ondes violacées, des nuages, de magnifiques figures d'Apollon et d'Achille, etc. Seulement, en regar-

1. Conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, ce manuscrit a été publié par le bibliothécaire Angelo Maï sous le titre : *Picturæ antiquissimæ bellum Iliacum repræsentantes*. Milan, 1819, in-4° (autre édition in-folio). L'exemplaire de la bibliothèque est enluminé. Le manuscrit se compose de 800 lignes, 25 par page; sur chaque feuille, il y a au moins une miniature, souvent deux; on en compte en tout 58. Il en est d'autres qui ont disparu sans laisser de traces. Les feuilles ont 21 centimètres de longueur, 6, 9 et 20 centimètres de largeur. Gravé ci-dessus page 11.

Cf. *Palæographical Society*, pl. 39, 40, 50, 51.

dant ces tableaux de plus près, on arrive à leur reprocher une tendance prononcée pour la grâce, une élégance qui a remplacé le sentiment vrai de la nature. Ainsi, les combattants ne marchent pas, ils volent comme des Mercures ailés; c'est à peine s'ils touchent la terre. Quant au côté technique, nous voyons ici un coloris tour à tour doux et accentué; le rouge pourpre domine, mais il s'harmonise admirablement avec un fond gris clair et une gamme légère de bleu et de violet[1]; en un mot, c'est une appropriation parfaite du style et de la manière des meilleures fresques de Pompei. Malheureusement nous n'y reconnaissons rien qui puisse caractériser l'art chrétien au berceau. Outre ce laisser-aller dont nous avons parlé plus haut et qui est plutôt la marque d'un art accompli, il faut citer un défaut capital : l'extrême pauvreté des idées.

Remarquons enfin quelques détails importants : le miniaturiste de l'*Iliade* n'emploie jamais de l'or et le remplace partout par la couleur jaune ou même par le brun clair; ainsi les procédés du *Virgile* se distinguent visiblement de ceux de notre manuscrit. Les proportions des figures sont un peu allongées, mais plutôt à la manière de l'école attique postérieure ou de l'Apollon du Belvédère, qu'à la manière de l'art byzantin. Le peintre faisait visiblement les figures deux fois — d'abord nues et ensuite drapées. La carnation des figures tire sur le violacé ou le brun pourpre des peintures de Pompéi; tous les types sont essentiellement grecs. Des détails intéressants sont fournis par les nimbes entourant la tête des dieux : le nimbe de Jupiter est pourpre, celui de Vénus vert; les autres ont la couleur bleue ordinaire. Les miniatures sont entourées de bandes peintes en rouge et bleu, mais le fond en est resté blanc comme du parchemin; deux d'entre elles seulement, représentant des paysages, ont un fond de ciel violet.

Un manuscrit non moins connu, et qui ressemble en certains points à l'*Iliade,* est le *Virgile* de la Bibliothèque Vaticane, n° 3225 [2]. Il a été

1. Angelo Maï décrit dans sa préface la variété des couleurs de ce manuscrit : « minium, cerussa, rubrica, armenium purpurissimum, appianum, tincturæ hyacinthinæ, violaceæ, hyalinæ, croceæ, furræ; minii vero ubique ad splendorem abusio est, etc. »

Voyez Heraclius, *De coloribus et artibus Romanorum;* éd. IIg; Vienne, 1873, chapitre 50, page 85.

2. Petit in-4°, ce qui le distingue du manuscrit de Virgile n° 3867, dont le format est un grand

exécuté probablement au v^e^ siècle et non au vi^e^, comme le pense d'Agincourt. Mais, tandis que les illustrations de l'*Iliade* nous rappellent plutôt les fresques de Pompei, celles du *Virgile,* quoique sorties des mains d'un peintre romain, ont déjà un air de miniature très prononcé, et par conséquent la manière dont elles sont exécutées est des plus importantes au point de vue de l'histoire des miniatures byzantines. Chaque miniature forme un tableau à part, dont l'exécution est toute spéciale, chacun de ces tableaux est entouré d'une bordure simple ou double. Le sol est vert ou brun clair, fortement nuancé çà et là; au-dessus, l'atmosphère est d'un bleu clair ou gris; le ciel a tantôt des teintes violettes comme lors du lever ou du coucher du soleil, tantôt bleu sombre avec des étoiles comme pendant la nuit, tantôt enfin rosées dans le bas et bleues dans le haut. Toutes les miniatures sont bien finies; les tons très variés sont partout vifs et bien accentués. C'est ce qui prouve que ce genre de peinture entre ici dans une voie nouvelle. Le manuscrit de Virgile est donc le prototype des miniatures byzantines qui, lorsqu'elles sont réellement belles, nous offrent toujours des tableaux complets avec toutes leurs qualités artistiques. Si le paysage et la couleur rouge des ciels y dominent souvent, cela tient aux réminiscences des formes antiques; nous verrons d'ailleurs que le rouge figure dans les miniatures depuis le x^e^ jusqu'au xii^e^ siècle, chaque fois qu'on veut donner au ciel une tonalité plus vive et plus naturelle; il n'est pas une seule grande miniature avec paysage qui ne présente cette particularité. Nous aurons l'occasion de constater plus loin que le manuscrit de Virgile a beaucoup d'autres points communs avec les miniatures byzantines en général. Les chairs sont d'un rouge brun, mais avec des nuances plus claires que dans les fresques pompéiennes; les cheveux presque toujours marron clair ou foncé; les yeux grands et larges ont un regard très vif produit au moyen d'un

in-4°. Ce manuscrit appartenait autrefois à Pietro Bembo. D'Agincourt (*Peint.*, pl. xx, et 5 décalques (xxi-xxv) en donne une reproduction insuffisante. Les illustrations sont meilleures dans Pietro Santi Bartoli : *Picturæ antiquissimæ Virgil. cod. Bibl. Vat.* etc. Rome, 1782. In-4°, 124 planches. Dans l'introduction, Monaldini (antiquaire et numismate du xviii^e^ siècle) place ce manuscrit à l'époque de Constantin. Tout récemment, M. de Nolhac a publié plusieurs photogravures du manuscrit dans les *Mélanges de l'École française de Rome.* Voir aussi, ci-dessus, la gravure de la page 9.

Cf. *Palæographical Society*, pl. 117.

point noir qui brille (le même détail se retrouve dans l'*Iliade* de Milan et dans le Cosmas du Vatican); des ombres d'un brun foncé font ressortir habilement certains muscles. Ce qu'il y a de très intéressant pour nous, ce sont les costumes du IIIe et du IVe siècle. Les *pénules* des gardes sont d'un ton chocolat foncé et olive (fol. 13); les dalmatiques sont ornées de deux bandes pourpres (fol. 10); l'un des Troyens porte un costume que nous verrons toujours plus tard aux trois rois mages, c'est-à-dire une courte chlamyde, une tunique entourée deux fois d'une ceinture et des bas longs serrés avec des cordons rouges (l'Amour est représenté dans le même costume). Didon, dans la scène du sacrifice, est entièrement vêtue d'un *himation* rose; sa tunique est entr'ouverte sur l'épaule droite; elle a trois bracelets au bras. La Sibylle a sur sa tunique une large bande pourpre, le *vates* et son aide en ont deux plus étroites (fol. 40). Le roi Latinus porte une longue dalmatique ou tunique rouge et une longue chlamyde également rouge; de même Énée. Quant à ses compagnons, ils sont vêtus d'une chlamyde pourpre et d'une courte tunique à deux bandes. Tous ces costumes furent adoptés pour les fêtes et pour les cérémonies religieuses dans l'intervalle compris entre le Ve et le VIe siècle. Nous comprenons maintenant pourquoi, depuis le VIIe jusqu'au IXe siècle, on remarque une bande large et deux bandes étroites et quelle est la signification de la bande pourpre sur les vêtements de dessus ou de dessous. Un des Cyclopes est vêtu d'une tunique de pâtre comme en portaient Abel et les autres personnages de l'Ancien Testament. Le manuscrit de Virgile donne aussi une preuve précieuse de l'ancienneté des rehauts d'or; cette manière de produire des points lumineux a toujours été considérée comme essentiellement byzantine. Elle est employée sur une grande échelle dans le manuscrit qui nous occupe; dans les plis des vêtements, notamment dans les vêtements rouges ou pourpres, les lumières sont toujours rehaussées d'or. La simplicité antique du dessin et du coloris ne permet, il est vrai, d'user de ce moyen que très modérément; aussi les vêtements n'ont point ici de ces courbes fines et délicates qui rappellent la peinture sur émail, comme dans les miniatures byzantines des Xe et XIe siècles où les rayures d'or

servaient déjà à faire les contours. Nous trouvons enfin dans les miniatures du *Virgile,* sur les arbres, sur les troncs, sur les toits des maisons et sur d'autres objets, des rehauts d'or destinés à renforcer le coloris; les coins des vêtements d'un rouge foncé sont souvent aussi illuminés d'un point d'or.

Le manuscrit nous fournit en outre l'occasion de découvrir le sens primitif et l'origine des gestes connus sous le nom de la « bénédiction grecque et latine » et qui n'ont eu que plus tard une signification religieuse et ecclésiastique. Ici (comme dans le manuscrit de l'*Iliade*), les personnages qui causent font le geste de la bénédiction latine; seulement, pendant qu'Énée, dans son dernier entretien avec Didon (fol. 24), fait ce geste, Didon lui répond en appuyant le pouce sur le quatrième doigt et en tenant les autres levés[1]; c'est ce qui correspond à la bénédiction grecque. Ce geste indique-t-il une insistance opiniâtre ou la conclusion venant après les prémisses d'un raisonnement, ou bien a-t-il encore une autre signification, c'est ce que nous ne pouvons pas affirmer. En tout cas, l'opposition voulue de ces deux gestes est une preuve qu'ils ont chacun un sens différent, et si l'Église grecque a exclusivement choisi l'un d'eux, c'est qu'elle a attaché à ce choix une signification toute spéciale. Nous en trouverons des preuves dans d'autres manuscrits et notamment dans la *Genèse* de Vienne. On rencontre aussi la bénédiction latine dans le manuscrit de Virgile (fol. 6), où le maître donne des ordres à ses serviteurs, ainsi que (fol. 16 et 17) dans une scène de conversation. On remarque le même geste dans le manuscrit de l'*Iliade* (fol. 5, 7, 19); il y a là une expression d'admiration de même que sur les folios 21 et 22.

L'étude du manuscrit que nous venons de décrire appelle généralement celle d'un autre manuscrit de Virgile conservé à la Bibliothèque Vaticane sous le n° 3867[2]. Ce dernier renferme des illustrations enfantines et grossières des *Géorgiques,* et dans l'*Énéide* des miniatures

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. 24.

2. N° 3867, grand in-4°. Voyez d'Agincourt, *Peint.*, pl. 63-65. Voyez aussi le *Moyen-Age et la Renaissance, miniatures*, pl. 1 et 2; cette dernière est enluminée, toutes deux sont fort embellies. Quelques historiens français, se fondant sur ce fait que ce manuscrit a été transporté de l'abbaye de

d'une composition moins imparfaite. Bien que celles-ci (assemblées des dieux, déesses sur le trône, etc.) paraissent être copiées d'après des modèles antiques, elles ne portent aucune trace de l'art antique proprement dit [1]. Ce n'est qu'une imitation barbare d'un magnifique manuscrit qui a disparu, un travail tout enfantin d'un copiste qui s'est efforcé vainement de reproduire un dessin admirable. Les chairs sont blanchâtres, le sol d'un gris foncé ou cendré est jonché de fleurs, le tout sans le moindre modelé, sans la moindre tonalité, comme si quelque miniaturiste irlandais du VIII^e^ ou du IX^e^ siècle avait dessiné d'après une fresque antique. Il est évident que ce manuscrit n'aurait une certaine importance pour l'histoire de l'art que si nous ne possédions pas l'autre manuscrit de Virgile; quant à son âge, il date plutôt du VI^e^ ou du VII^e^ que du V^e^ siècle, car, selon nous, la technique à elle seule y rappelle la décadence de l'école romaine [2].

Les manuscrits de Térence n'ont pas une bien grande importance non plus; ils sont presque tous de la même époque et ont été copiés sur les mêmes originaux ou au moins sur des originaux qui se ressemblaient beaucoup [3], mais qui sans doute n'étaient plus antiques et appartenaient à l'ère chrétienne. A côté d'une conception vive et très nette du sujet, d'une grande variété de mouvements et de gestes et d'une certaine hardiesse du sentiment artistique, — toutes qualités qui sont empruntées au modèle primitif, — nous y retrouvons l'impuissance d'un copiste maladroit qui reproduit mal les formes qu'il ne comprend pas et qui n'est pas maître de tous les procédés techniques. Les couleurs sont brouillées et épaisses; les contours sont indiqués au moyen

Saint-Denis au Vatican, supposent qu'il a été copié en France au V^e^ ou au VI^e^ siècle. Dans l'ouvrage ci-dessus, la première planche est attribuée au III^e^ ou au IV^e^ siècle, la seconde au V^e^. Telle est aussi l'opinion de Wattenbach. Voyez Gœrz, page 21.

1. D'Agincourt place l'exécution de ce manuscrit au XII^e^ ou au XIII^e^ siècle, conformément à l'habitude erronée qu'il a d'attribuer à cette époque toutes les productions de forme grossière quoique antique, comme, par exemple, la fameuse porte de l'église Sainte-Sabine de Rome.

2. Le geste ordinaire de l'orateur consiste, comme dans le manuscrit précédent, en deux doigts levés pendant que les autres restent joints, ce qui indique une conversation simple et tranquille qu'on rencontre souvent dans les miniatures byzantines.

3. Les meilleures de ces copies sont celles de la Bibliothèque Vaticane, n° 3868, de l'Ambrosienne, n° 3226, et de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 7899. Cette dernière ressemble complètement à la première. Labarte s'est trompé en plaçant ces trois manuscrits au même rang que celui de Virgile n° 3225, pour indiquer le caractère général des miniatures.

d'un gros trait noir; des traits bleus et violets représentent les ombres; partout on remarque des retouches à la plume. Ce n'est donc là qu'une prétendue imitation, sans vigueur et sans caractère, de l'art antique, imitation qui n'a, par conséquent, aucune importance au point de vue historique; à vrai dire, de telles productions n'ont rien de commun avec l'antiquité et n'ont même aucun rapport ni avec l'art byzantin, ni avec l'art occidental de la même époque [1].

En général, les manuscrits relativement récents des poètes romains ne sont qu'une ombre de l'art antique. Nous avons là une preuve indéniable de ce fait que cette haute culture artistique, concentrée longtemps dans une seule ville pour servir à rehausser sa gloire et ses triomphes, s'est bien vite éclipsée au contact du monde barbare. Il n'en est pas de même de l'art chrétien en Orient en général et des miniatures en particulier; celles-ci, en effet, ont conservé les traditions de l'antiquité, elles forment une sorte de trait d'union entre la société païenne et la société chrétienne et en même temps le noyau des principes sur lesquels repose l'art européen tout entier. Les peintures de Pompei, imitées pour la dernière fois avant la fin de l'empire d'Occident dans les manuscrits de l'*Iliade* et dans ceux de Virgile, se transmettent de copie en copie, d'imitation en imitation jusqu'aux XI^e^ et XII^e^ siècles et se rapprochent enfin du manuscrit de la *Cynégétique* d'Oppien, qui appartient à la Renaissance. Il est donc évident que, pendant ce cours de dix siècles, les modèles antiques ne sont pas restés enfouis sous terre, mais ont vécu parmi les vivants; ce grand art a fait comme ces fleuves bienfaisants dont les eaux baissent parfois, mais qui n'en continuent pas moins de féconder le sol qu'ils arrosent.

Après ces copies grossières de Térence, que voyons-nous dans le manuscrit grec des deux poèmes de Nicandre de Colophon (Θηριακά et

1. Un détail assez curieux dans ces miniatures, c'est que la conception dramatique des scènes offre une grande variété de gestes que nous retrouvons encore de nos jours chez les Italiens quand ils causent. L'interpellation et la communication d'une nouvelle sont indiquées par deux doigts; trois doigts levés, c'est un geste plus énergique. La main levée signifie qu'on insiste. Un seul doigt levé annonce, au contraire, un état d'esprit tranquille, un ordre du maître, etc. Tel est aussi le sens des doigts joints à la manière grecque; mais ce geste ne se rencontre qu'une seule fois dans la conversation d'un maître avec son esclave Parménion.

Ἀλεξιφαρμακά) du XI^e^ siècle, ornés de précieuses miniatures? (Bibliothèque Nationale, suppl. gr., n° 247.) Fr. Lenormant, qui a rendu un véritable service à la science en en publiant les principales miniatures [1], dit avec raison que le copiste qui les a exécutées devait avoir sous les yeux un original de la plus belle époque, du III^e^ ou du IV^e^ siècle, sinon plus ancien; il ajoute que les peintures sont exécutées avec une habileté remarquable et que le modèle a été très fidèlement imité. L'auteur français va jusqu'à trouver cette fidélité de reproduction surprenante pour le XI^e^ siècle, et il ne reconnaît dans ces miniatures aucune trace du style byzantin. Pourtant ce manuscrit n'est point une exception; nous verrons dans la suite une série de copies des XI^e^ et XII^e^ siècles reproduisant avec une telle exactitude les originaux du V^e^ et du VI^e^ que le cas du manuscrit de Nicandre ne doit nullement paraître étrange. Il ne faut pas oublier que les peintres byzantins, en conservant les procédés techniques des anciens, n'étaient pas obligés de les copier; ils se bornaient à les imiter. Cela se voit à la manière vague, légère et un peu négligée des dessins que nous venons de mentionner. Nous y remarquons des détails fortement accusés, des couleurs ternes, une carnation verte; des lumières blanches couvrent le corps. Les contours, les traits du visage sont marqués d'une ligne noire, qui s'épaissit dans les draperies; les points lumineux sont produits au moyen de rehauts blancs; le rouge carmin ou bruni remplace l'or pour former les plis des tuniques violettes. Le coloris de l'original du IV^e^ siècle devait être moins foncé. De plus, beaucoup de détails manquent dans les paysages, ou bien ceux qui s'y trouvent ont une nouvelle forme conventionnelle, et les proportions sont quelquefois mal observées. Les sujets mythologiques, servant de commentaire au texte, n'ont par eux-mêmes qu'un intérêt secondaire pour nous, bien qu'ils constituent souvent une illustration précieuse des croyances païennes et des superstitions populaires de Byzance. Bornons-nous seulement à signaler un fait important au point de vue iconographique : dans le manuscrit de Nicandre toutes les personnifications des cités et des fleuves, ainsi que les personnages

1. *Gazette archéologique*, 1876. Le manuscrit contient plus de 40 miniatures, outre les figures des animaux.

mythologiques, sont ornées d'un nimbe, sorte d'auréole claire avec un rebord plus foncé; nous voyons cette auréole même autour de la tête d'Hélène et de son jeune pilote mourant sur le rivage de la piqûre d'un serpent.

Mais l'importance du manuscrit réside dans ce sentiment idyllique qui caractérise ses illustrations et qui se rattache, il nous semble, directement à la littérature des premiers siècles de l'ère chrétienne. Nous trouvons ici un type antique tout particulier, un peu vulgaire peut-être, mais néanmoins gai et vif, et ce type, pour ainsi dire champêtre, nous montre les traces disparues du naturalisme, qu'on trouve rarement dans les reproductions romaines. Le célèbre manuscrit de Cosmas de la Bibliothèque Vaticane avec ses figures lourdes et musculeuses ne nous semble pas lui-même s'inspirer aussi directement de l'art grec ancien que ce manuscrit cependant bien postérieur.

Le fragment de la *Genèse* grecque de la Bibliothèque de Vienne[1] a une grande importance pour l'histoire de l'art en général et pour l'histoire des miniatures byzantines en particulier. Malheureusement il n'a pas été édité avec assez de soin, et les descriptions qu'on en a données sont insuffisantes[2]. Indépendamment de l'ancienneté de ce manuscrit et du caractère strictement antique de ses miniatures, il a ceci de précieux

1. 24 feuillets in-4° (12 pouces de long sur 10 pouces de large), avec 48 miniatures. Les feuillets 25 et 26, qui n'ont pas de miniatures, datent d'une époque ultérieure et contiennent l'Évangile. Ce manuscrit est écrit en lettres d'or et d'argent sur fond pourpre, ce qui prouve, entre autres, qu'il remonte au IV^e^ ou au V^e^ siècle. D'après Lambecius, il appartiendrait au IV^e^ siècle. Montfaucon le place dans l'intervalle compris entre le V^e^ et le VII^e^ siècle (*Pal. gr.*, page 193), pour cette raison, dit-il, qu'on ne peut pas préciser la date des plus anciens manuscrits. Cette opinion, qui ne nous surprend pas de la part de cet érudit, ne repose sur aucun fondement sérieux. Pour nous, le caractère même du dessin indique que ce manuscrit est du V^e^ siècle, ou tout au moins du commencement du VI^e^. Il est certainement d'une antiquité plus pure que même le manuscrit de Virgile.

2. Lambecius, *Commentarii de Aug. Bibliotheca Cæs. Vindobonensi, ed. altera Collarii.* Vienne, 1776, in-folio, vol. 8. Toutes les miniatures sont publiées dans le troisième volume, mais d'une manière insuffisante. Labarte en donne une (pl. 77), d'Agincourt une également (pl. 19) qui semble avoir été choisie parmi les plus mauvaises (c'est celle du feuillet 45 du manuscrit). Ce dernier écrivain en reproduit dans un format réduit seize autres qui valent encore moins. Voyez aussi la description de Waagen, dans *Künstler und Kunstwerke in Wien*, 1860, pages 3 et suivantes, ainsi que le *Breviarium et suppl. comment.* de Daniel Nessel, 1690, où tous les dessins sont reproduits comme chez Lambecius, à la page 49; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana nei primi 8 secoli della chiesa*, 1876, tome III, pl. 112-23, où les miniatures du manuscrit sont toutes représentées d'après des calques pris sur des photographies.

que ses dessins sont la première illustration de la Bible et offrent une valeur artistique réelle. Waagen, qui n'a étudié les miniatures que d'une façon toute superficielle, ne s'est attaché qu'à observer ce qu'il appelle « les deux mains », la bonne et la mauvaise, c'est-à-dire les bons et les mauvais dessins. Cette idée fixe de vouloir trouver un travail double dans une œuvre où il n'existe aucune différence dans la manière et dans le style, mais uniquement dans la qualité de l'exécution, et à laquelle plusieurs artistes ont collaboré, est on ne peut plus fausse, surtout pour le cas qui nous occupe. Nous sommes, il est vrai, à partir du folio 34 du fragment, en présence d'une exécution bien plus négligée et souvent absolument défectueuse; il est vrai encore que depuis le 37e folio jusqu'à la fin ce n'est plus qu'un vulgaire barbouillage; mais, malgré tout, le style persiste et l'empreinte antique n'a pas disparu, elle est même très nette et très visible. Toutes ces miniatures, tant par le choix des sujets que par les détails de la composition, n'ont évidemment qu'un but : procurer au lecteur des jouissances artistiques. Le miniaturiste ne se préoccupe pas des types et de l'iconographie des sujets; parfois il ne suit même pas le texte et ne songe assurément pas à créer un nouvel art chrétien; il fait des illustrations de la Bible comme s'il s'agissait de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* ou d'une épopée instructive quelconque; il anime ses compositions simples et naturelles au moyen de paysages qui sont tantôt disposés comme les fameuses petites fresques de Pompei, tantôt vus en perspective. Parfois l'artiste représente un chemin en zigzag, où il fait chevaucher des groupes de cavaliers dont les uns tournent à gauche, les autres à droite. Nous apercevons ici la manière vraiment réaliste de l'art classique dans la représentation des faits; ce réalisme clair et naïf ne recule pas devant des scènes dans le genre de celle de Loth avec ses filles. Ces naïvetés passèrent plus tard des miniatures byzantines dans les mosaïques de la cathédrale de Saint-Marc; certains savants de l'Occident y ont vu une preuve de l'influence septentrionale et notamment de l'influence de l'art allemand.

Dans la *Genèse* de Vienne, le style de l'*Iliade* est fondu avec celui du manuscrit de Virgile; la plupart des miniatures sont des illustra-

tions sur fond pourpre, mais depuis la 37e page jusqu'à la fin ce sont plutôt des tableautins avec un ciel illuminé, des nuages, etc. Chaque miniature est encadrée d'une étroite bordure rouge; elle est, en outre, divisée en deux parties égales par une bande verte de terrain formant une sorte de frise. Les figurines, d'une couleur claire, ne dépassent guère 6 à 7 centimètres, elles sont d'une grande justesse de dessin; leur éclat et leur ampleur rappellent les plus fines miniatures flamandes du XVe siècle. Certains détails font penser au fameux manuscrit de Dioscoride. Il y a quelque chose d'indécis et de confus dans les contours des pieds et surtout des mains, qui, de même que dans le manuscrit de Virgile, sont simplement indiqués au moyen de traits assez vagues et de fortes masses ombrées. Par contre, l'artiste marque de gros traits noirs les plis des draperies, excepté quand les vêtements sont d'une nuance sombre, par exemple bleue ou pourpre; il emploie le même moyen pour les cheveux et pour les sourcils. Nous verrons que ce procédé, assez grossier et désagréable à l'œil, est souvent usité au IVe siècle, mais rarement dans les miniatures byzantines d'où il disparaîtra complètement. L'œil est peint en noir; le point blanc qui s'y trouve lui donne de la vivacité et de l'éclat. Les chairs sont d'un coloris absolument pompéien, qui va depuis le rose tendre jusqu'au rouge foncé et bronzé et qu'on ne rencontre que dans les meilleures fresques de l'antiquité. Sur le front, le nez, les joues et le menton, on voit des lignes lumineuses d'un ton rosé ou blanc. Ces couleurs claires forment, en quelque sorte, le principe fondamental des procédés byzantins, surtout dans les vêtements blancs ou bleus où quelquefois la gamme est même trop variée.

C'est ici le lieu de dire quelques mots des formes ordinaires des draperies byzantines. On sait que, dans l'art byzantin, les figures qui se tiennent debout sont drapées de la même façon, pourvu qu'elles soient vêtues d'un *chiton* ou d'un *himation*. Si c'est un *himation,* des plis très accentués partent depuis la taille et, rompus à l'endroit du genou gauche, ils descendent jusqu'aux chevilles. Le *chiton* présente entre les pieds quantité de petits plis; en bas, il forme une espèce de zigzag. C'est là le côté baroque des draperies appropriées à l'attitude

lente et posée des figures comme on en voit dans le manuscrit de la Bible de Vienne. Plus tard on adopta pour toutes les figures debout ce genre de draperie, qu'on trouvait plus beau et plus *à effet* que les plis à la fois simples et majestueux de la statuaire grecque.

Le manuscrit qui nous occupe renferme un grand nombre de détails intéressants sur la vie du temps, et se distingue par une grande exactitude dans le rendu des types. A part les types populaires de l'antiquité, l'artiste a représenté l'empereur, des dignitaires de l'État, des serviteurs, etc., et il a essayé d'imprimer à chacun d'eux un cachet individuel, comme nous le constaterons tout à l'heure en décrivant les miniatures[1]. Cette description, aussi complète et détaillée que possible, nous paraît nécessaire, car toutes ces miniatures ont un caractère éminemment artistique, et, de plus, elles ont inspiré les illustrations ultérieures, tant miniatures que mosaïques, de la Bible. Si pour certaines de ces miniatures nous nous servons de l'épithète « légère » ou « badine », nous n'entendons nullement diminuer par là leur valeur intrinsèque, mais au contraire faire ressortir le caractère gai et amusant des scènes. Carpaccio, écrivant sur une toile gigantesque l'histoire de sainte Ursule, a peint çà et là des groupes *légers,* mais ces groupes n'en constituent pas moins un progrès réel, quoique tout matériel, de la peinture, progrès qui ne doit point échapper à l'historien. Comment doit-on envisager cette beauté badine si l'on se place au point de vue de l'idéal sublime vers lequel l'art doit tendre toujours, c'est là une autre question que nous examinerons en résumant les traits généraux de cette première période.

1. Le péché originel est représenté dans trois phases successives. Adam et Ève mangent le fruit défendu pendu à l'arbre (il n'y pas de serpent sur l'arbre). Plus loin, couverts de feuillages, ils se sauvent devant la voix de Dieu et se cachent, en s'asseyant derrière un buisson. Au milieu, on aperçoit la main ouverte de Dieu dans un demi-cercle bleu clair; le fond est décoré d'arbres, de plantes et de

1. Pour compléter la notice sur le geste des bénédictions grecque et latine, j'ajouterai ici que le manuscrit de Vienne nous présente le premier de ces gestes (pages 16, 17, 19), et cela exclusivement dans les scènes d'une vive conversation. La main de Dieu bénit toujours à la manière grecque, ce qui est assez curieux et a déjà été remarqué bien des fois.

fleurs aux nuances les plus variées et les plus agréables, telles que le vert et le bleu clair, le jaune, le bleu foncé et le rose tendre. C'est une manière plutôt byzantine qu'antique. L'artiste a laissé de côté l'acte de la création; c'est que probablement ce sujet avait peu d'intérêt pour lui et ne se prêtait à aucune scène dramatique. Et, en effet, les commentaires moraux et allégoriques de ce chapitre de la *Genèse* ne commencent à avoir une importance toute particulière pour l'art qu'à partir du x[e] ou du xi[e] siècle, où on les traduit dans une série de miniatures et de mosaïques. Ils sont complètement étrangers à l'ancien art chrétien, qui suit un nouveau courant d'idées et se préoccupe de les représenter sous des formes nouvelles[1].

2. Adam et Ève, chassés par l'ange, sortent du Paradis, accompagnés d'une femme qui porte une tunique bleue avec une large bande d'or (clavus) et un *himation* rose. Adam et Ève sont vêtus d'une courte tunique sans manches, en cuir vert foncé, d'une nuance très naturelle. D'après l'explication de Montfaucon et de Bottari, cette femme serait la μετανοία (le repentir)[2]; peut-être ne fait-elle que personnifier l'exil, ce qui serait plus conforme au style de l'œuvre. Cette personnification est seule compréhensible, toute autre serait indiquée par une inscription. C'est, de plus, une personnification grecque, sinon purement byzantine; aussi cette remarque a son importance : l'art romain ne connaissait pas, en effet, cette représentation plastique du sujet. Le manuscrit de Dioscoride nous permettra de constater plus d'une fois cette vérité. Le bleu ciel des portes du Paradis nous rappelle les miniatures byzantines.

3. La scène du déluge avec plusieurs personnages qui se noient, et dont les raccourcis sont bien rendus, est d'une exécution relativement négligée. On y remarque cependant un effet réaliste qui a remplacé la scène symbolique et ancienne de Noé lâchant une colombe par la fenêtre de l'arche.

1. Le seul monument de l'art chrétien primitif qui représente la Création de la femme est le sarcophage de Saint-Jean de Latran avec l'image de la Trinité. (Bosio, *Roma Sotterr.*, page 159.) De même le dessin publié par M. de Grimouard (tome II, pl. 8), où le Saint-Esprit ranimant une personne par l'imposition de la main rappelle le sarcophage avec Prométhée et Athèna.

2. Piper, *Symb. und Myth.*, tome I[er], chapitre II, page 688.

4. Les hommes et les animaux se trouvant dans l'arche quittent celle-ci dans le voisinage du mont Ararat, représenté sous la forme d'un rocher couvert de neige; c'est une scène pleine de vie et de caractère. Noé immole un agneau au pied de l'autel et verse son sang dans un beau vase d'or; sur l'autel qui est en face de lui la flamme pétille; tout autour gisent les animaux destinés au sacrifice, tels que taureau, canard, etc.; d'autres animaux se consument sur le côté de l'autel. Il est difficile de trouver une scène d'un caractère antique plus pur et plus beau[1].

5. L'alliance de Dieu avec Noé est représentée par un arc-en-ciel sous lequel Noé et sa famille prêtent serment, en ouvrant, à la manière des anciens, la main droite, la paume en haut. La barbe de Noé est mêlée de cheveux gris qui sont peints très finement; tout le reste de sa chevelure est vert, particularité qui caractérise justement la manière byzantine.

6. L'ivresse de Noé. Le rideau du lit est rosé, comme dans les miniatures byzantines des IX^e^ et X^e^ siècles; les *chitons* de tous les personnages, sauf Noé, sont roses ou bleus; Noé est vêtu d'une robe blanche d'apôtre.

7. Une des scènes bibliques les plus intéressantes au point de vue iconographique : Melchisédech, portant du pain et du vin, va au-devant d'Abraham et de ses compagnons. L'action se passe dans la montagne d'où descend le cortège; tout au haut est Abraham avec le roi Chodorlahomor; tous deux viennent de descendre de cheval. Le roi porte une tunique bleue qui lui va jusqu'aux genoux, un pantalon bleu foncé et de longues bottes rouges ornées de perles; par-dessus une chlamyde pourpre bordée d'une bande d'or; sur la tête un diadème. C'est le costume complet d'un empereur de Byzance. Melchisédech est vêtu presque de la même manière; dans la main gauche il tient un vase, dans la droite un pain; il se tient à côté d'un trône, élevé sous un baldaquin à quatre colonnes corinthiennes; sur le devant, on

1. Quant aux types des animaux, M. Oussoff, professeur de zoologie à l'Université de Moscou, a démontré suffisamment qu'ils appartiennent au pays du Delta. Voyez plus loin son article sur le manuscrit de Rossano.

remarque un petit rideau bleu et des étoiles. L'artiste connaissait évidemment le sens symbolique de cette scène, mais il en a modifié quelque peu le caractère historique en y introduisant des détails chrétiens. Dans la mosaïque de Santa Maria Maggiore[1], Melchisédech est encore à cheval quand il rencontre Abraham et le roi, et c'est dans cette posture qu'il leur offre le pain et le vin. Le sujet a donc été traité ici comme une scène ordinaire, sans que l'artiste y attachât un sens particulier. Notre miniature, au contraire, est une transition à l'iconographie éloquente de ce sujet telle qu'elle a été comprise au VI^e^ et au VII^e^ siècle. La tribune de Saint-Vital de Ravenne nous donne déjà la représentation symbolique de l'Eucharistie ; Abraham y manque, mais Melchisédech et Abel font le service divin à l'autel. Dans la tribune de la basilique de Saint-Apollinaire de Ravenne, Melchisédech, assis à l'autel, rompt l'hostie, en qualité de grand prêtre du Christ, pendant qu'Abel fait à Dieu le sacrifice de l'agneau et qu'Abraham conduit à l'autel son fils Isaac. C'est le sacrifice de l'Ancien Testament servant de prototype à celui du Nouveau Testament. Toutes ces idées de symbolisme artistique prirent leur source dans le passage mystique bien connu de l'Épître aux Hébreux (chapitre VII), où l'apôtre compare le Christ à Melchisédech, le prêtre éternel, le roi de la paix, etc. Il est important pour nous de faire remarquer que ces idées se firent jour de très bonne heure dans l'Église victorieuse[2], c'est-à-dire dès le IV^e^ ou le V^e^ siècle, et donnèrent naissance à ce cérémonial rigoureux, à cet appareil théologique que l'art byzantin a si bien rendu et qui même a définitivement déterminé le caractère de cet art. Faisons enfin observer la négligence d'exécution de cette miniature ; les contours faits très légèrement ont presque entièrement disparu. C'est ce détail qui a dû tromper Waagen, lequel, d'ailleurs, ne jugeait les choses qu'à la surface.

1. Voyez Ciampini, *Vet. mon.*, pl. 50. Cette mosaïque a été placée accidentellement près de l'abside gauche. Comp. la tribune de Saint-Vital de Ravenne, où ce sujet a été représenté à dessein.

2. Il est à peine nécessaire de dire que nous voulons parler ici de l'Église d'Orient antérieure à la séparation. Dans l'ouest, nous ne connaissons aucune représentation de Melchisédech qui date d'avant le X^e^ siècle. La plus ancienne est celle du manuscrit de la Bibliothèque de Bruxelles, du X^e^ siècle. Melchisédech y figure en compagnie d'Abel ; ce dessin est fait d'après la mosaïque de Ravenne. Voyez Goerz, page 60. Dans les *Annales archéologiques* de Didron, tome III, on voit un calice représentant Melchisédech.

8. Abraham reçoit en songe la promesse relative à sa postérité et prie; en bas est représenté son vieux berger Damascus qu'il nomme souvent dans ses prières et qui s'essuie le visage, soit qu'il ait chaud, soit qu'il finisse sa toilette du matin. L'artiste a voulu opposer ici le bonheur tranquille à la richesse.

9. Cette miniature représente d'une manière saisissante la destruction de Sodome et de Gomorrhe. Le groupe qui sort malgré lui de la ville se sauve devant la statue de sel de la femme de Loth.

10. Ici nous voyons des scènes d'une naïveté cynique entre Loth et ses filles. Ce qui frappe surtout les yeux, c'est le rouge des tuniques et des lits.

11. Scène pleine de naturel et très mouvementée. Abraham apparaît pour la seconde fois devant un puits, causant avec l'ange qui émerge d'un nuage. (Comp. la promesse de Jacob dans la mosaïque de Santa Maria Maggiore.) L'ange est vêtu d'un *chiton* bleu ciel qui a remplacé les vêtements blancs que portent les anges dans les plus anciennes mosaïques de Rome et de Ravenne. La figure de l'ange est toute jeune; c'est presque celle d'un enfant; elle est encadrée d'une chevelure châtain foncé; ses ailes sont bleues.

12. L'esclave d'Abraham se rend avec ses chameaux en Mésopotamie. C'est un tableau de genre, très animé et qui doit être une imitation d'après l'antique. La tête des chameaux est ornée d'une parure dont les Perses se servaient pour leurs chevaux [1].

13. L'esclave rencontre Rebecca au puits. Cette composition, d'un effet très pittoresque, se distingue principalement par la belle figure de la nymphe des sources. Étendue sur le chiton de pourpre qu'elle a ôté, et appuyée sur son bras, elle écoute le murmure de l'eau qui coule de son urne et jette tout autour d'elle un regard pensif. Cette figure peut rivaliser, comme beauté, avec les personnifications du rouleau de Josué, du Vatican. Le corps blanc, aux fins contours rosés, et les cheveux d'un blond cendré sont réellement remarquables. La scène rappelle la dernière période de l'art grec sur le sol de Rome et les modes romaines.

1. Voir la dissertation de M. Stassoff sur les fresques de Kertche : *Compte rendu de la Comm. imp. arch.*, 1872, pages 305-306.

14. Négociations relatives au mariage de Rebecca et dialogues d'amour entre les deux fiancés.

15. Ésaü raconte comment il a vendu son droit d'aînesse; plusieurs scènes aux couleurs variées d'un caractère réaliste; les figures sont très vivantes.

16. La fuite de Jacob. Une ville avec une tour très élevée et des statues vêtues de blanc sur les murailles.

17 et 18. Jacob chez Laban. Paysages mouvementés.

19. Jacob quitte Laban. Ici commence une série de miniatures avec des personnages excessivement petits, semblables à des enfants. Ce n'est plus la véritable manière classique; mais la composition n'en est pas moins claire et parlante.

20. Conversations sur l'enlèvement des idoles. Rebecca est assise pleine de tristesse sous la tente; quelques personnages ont l'air de chercher avec étonnement autour d'eux; d'autres la fixent d'un regard oblique, comme s'ils connaissaient son secret.

21. Deux messagers qui, selon l'acception littérale du mot grec (ἄγγελος), sont représentés déjà sous forme d'anges, annoncent à Jacob l'arrivée d'Ésaü. L'embarras de Jacob est visible; il se traduit par des gestes pleins de naturel et un changement de physionomie caractéristique.

22. Jacob envoie à Ésaü un troupeau comme présent. Le style de cette miniature est des plus défectueux; à défaut d'autres moyens, l'artiste a recouru à une mimique véritablement par trop forcée.

23. Voyage de Jacob. Composition intéressante. Les figures sont petites, mais très bien faites et rappellent les meilleurs émaux byzantins. Beaucoup de vie, de variété et de naturel. L'Israël, luttant avec Jacob, n'est pas représenté, comme plus tard, sous la forme d'un ange ailé, mais tout simplement sous celle d'un jeune homme.

24. Jacob prie, éclairé en plein par les rayons du soleil; Israël, vêtu de blanc, lui donne la bénédiction.

25. Temple et autel de Béthel. Miniature curieuse. Le temple est dyptère, c'est-à-dire composé d'une rotonde entourée d'une double rangée de colonnes. Le sanctuaire a l'aspect d'une abside avec un

autel, des chaires, un trône d'évêque orné de statues et de bas-reliefs sur les pilastres.

26. La mort de Rachel : scène également pleine d'intérêt. Le tombeau a la forme d'une maison surmontée d'une tour gracieuse; sur le toit, un personnage allume quelque chose, sans doute une torche. Les gestes exprimant le deuil de la famille sont désordonnés et peu naturels. Cette remarque s'applique surtout aux pleureuses; l'une d'elles a les mains jetées en arrière. C'est le geste du désespoir inconsolable qu'on rencontre chez Giotto et chez ses disciples.

27. Mort d'Isaac. Il est à remarquer qu'on descend dans la tombe du défunt une coupe peinte en brun avec du feu et de la cendre. (Dans la gravure de Lambecius cette coupe a l'air d'un pain.) La tête du mort repose sur un manteau de couleur rose. Deux flambeaux brûlent auprès du lit.

28. Les frères de Joseph écoutent le récit de ses songes. Dans ce groupe, les différents actes et sentiments, tels que l'attention, l'interrogation, la délibération, l'indécision des plus simples personnages et le silence soupçonneux des autres sont admirablement rendus.

29. Le nouveau songe de Joseph sur le soleil et la lune. Joseph, vu en raccourci, est parfaitement dessiné. Sa mère porte sous une pénule jaune un bonnet blanc. Les frères, dispersés par groupes, se consultent sur la question de savoir ce qu'ils doivent faire de Joseph. L'un d'eux, Juda, se tient à part et refuse avec indignation d'écouter leur entretien. Un autre lui donne à entendre qu'ils sont tous d'accord et que la chose est décidée. Dans un des groupes on voit l'un des frères chercher prosaïquement certains insectes sur la tête d'un autre. Ailleurs on joue de la flûte. C'est une pastorale dans le style de Van Ostade. La nuance rouge bronzé du corps des bergers est prise sur le vif.

30. Joseph se rend dans les champs vers ses frères, accompagné d'un ange, détail singulier qui serait plus à sa place dans les miniatures byzantines d'une époque ultérieure. Une grande colonne milliaire, ornée d'une bandelette pourpre, symbolise le chemin à la manière antique. Le groupe des frères est très mouvementé; ils se réveillent et étirent leurs membres.

31. Ici se place, dans une demi-rotonde, la fameuse scène de la femme de Putiphar. Un enfant est couché dans un berceau ; à côté, on voit une gardienne avec Joseph ou un autre esclave ; plus loin, une forte nourrice, les fuseaux à la main, avec une coiffure bleue ornée d'étoiles, vêtue d'une camisole à larges manches. Au bas, une scène semblable : une des gardiennes, habillée d'un chiton vert, embrasse un enfant ; une autre file la laine d'une corbeille ; la troisième figure est naturellement la maîtresse elle-même. Elle porte un chiton blanc complètement transparent, de sorte qu'on entrevoit sa chair rose ; à côté d'elle, de petites chaussures rouges. Elle est assise dans un fauteuil sur un coussin rouge, les fuseaux à la main, et prend une coupe que lui tend Joseph. Dans la physionomie de la femme de Putiphar on reconnaît immédiatement, chose curieuse, ce type féminin que le mosaïste de Saint-Vital a si admirablement rendu dans les traits de la fameuse Théodora, épouse de Justinien.

32. Mise en accusation de Joseph. Putiphar apprend la nouvelle de la bouche de sa femme, assise devant lui, vêtue d'un riche costume à larges raies d'or, d'un manteau rose, et coiffée d'un voile blanc. Derrière la porte, un valet appelle Joseph qui marche à pas accélérés dans un espace entouré de barrières. Dans le fond, on lui fait voir son chiton, et, pendant que la maîtresse le montre du doigt sans rien dire, la favorite parle pour elle ; cette dernière porte une haute perruque rougeâtre et est vêtue d'un *sarafane*[1]. Les hommes sont chaussés de grandes bottes noires. Putiphar n'a pas de barbe ; il est vêtu d'une tunique bleue et d'un himation jaune orné d'une bande pourpre.

33. Joseph interprète les songes dans sa prison ; près de lui, le gardien et sa femme expriment leur étonnement, l'un, en joignant les doigts à la manière latine ; l'autre, à la manière grecque. Ce dernier geste indique peut-être une scène d'explication.

34. Un festin chez Pharaon. Scène compliquée, mais insignifiante. La seule chose intéressante, ce sont les perruques des serviteurs, semblables à celles des masques tragiques.

35. Interprétation du songe de Pharaon : les rois mages sont

1. Costume des paysannes russes : c'est une robe de dessus sans manches. (*Note du traducteur.*)

représentés avec un *himation* brun bordé d'une bande noire. A côté d'eux se tient Joseph, vêtu d'un *colobium* dont les raies descendent jusqu'au bas-ventre. Ici, comme plus loin, le costume des serviteurs est détaillé avec soin. Les personnages qui dorment assis et les gardes du corps de Pharaon, vus en raccourci, sont parfaitement exécutés.

36. Continuation de la même scène : sur le côté, un vieux valet de cour, vêtu d'une longue chlamyde, entre par une petite porte intérieure; il est précédé d'un licteur qui porte un grand bâton. Un autre domestique écarte le rideau de la porte. C'est le cérémonial byzantin très exact et tel que nous le rencontrerons toujours, même dans les scènes religieuses. Les gardes du corps sont encore coiffés de perruques.

37. Arrivée des frères de Joseph en Égypte. Avec cette miniature commence une série de dessins sur un fond gris cendré tout particulier. Le travail, extrêmement négligé, n'en conserve pas moins un caractère antique assez accentué. Les contours sont indiqués au moyen de traits épais de couleur brune; une surcharge de traits semblables forme les cheveux. Absence complète de modelé et de points lumineux; dessin dur, mouvements désordonnés. Les pieds des personnages et surtout des animaux sont de simples éclaboussures de pinceau. Il est évident que c'est toujours le même artiste qui a fait les dessins, mais il les a exécutés à la hâte, comme s'il se fût agi d'un travail de circonstance où une coloration passagère suffisait. Les hommes sont deux fois plus grands que les animaux.

38. Scènes en plein air. Les contours des personnages sont peints en noir.

39, 40, 41 et 42. Suite du même récit. La composition est pleine de vie et de hardiesse; mais le dessin est excessivement dur et négligé.

43 et 44. Les frères de Joseph en voyage. L'éclat rosé de l'aurore est projeté sur un fond d'un bleu ciel très pur. Dans le premier tableau, préparatifs de cuisine pour le voyage; on retire les entrailles d'une brebis pendue à un arbre.

45. Jacob bénit les enfants de Joseph. Paysage avec montagnes; le sol est tantôt sablonneux et jaune, tantôt vert. Çà et là des ombres

qui témoignent du désir d'obtenir un effet de perspective. Le ciel est, pour la première fois ici, parsemé de nuages blancs sur un fond bleu foncé.

46. Jacob bénit tous ses fils. Même paysage que tout à l'heure.

47 et 48. Jacob donne des ordres au sujet de son enterrement. Sa mort. Les contours sont épais, le dessin négligé, au point que les têtes sont figurées au moyen de demi-cercles en couleur. Cette dernière miniature est une des plus grossières.

Le manuscrit de la *Genèse* conservé à Vienne représente donc successivement les principaux événements bibliques : le péché originel, le déluge ; — l'histoire de Caïn et d'Abel seule est omise. — Celle de Jacob est racontée avec beaucoup de détails ; cependant nous n'y voyons pas l'échelle, etc. Le choix même des sujets prouve que dans ces miniatures l'artiste ne s'est guère préoccupé du symbolisme de l'ancien art chrétien ; il voyait dans la Bible plutôt une source d'inspiration personnelle, et il s'est contenté d'y donner libre carrière à ses goûts et ses sentiments d'artiste. Est-ce à dire que ces illustrations ne contiennent, même en apparence, aucun élément chrétien ? Assurément non. La main de Dieu, les anges, les bandes noires sur les robes des Mages, un certain souffle de piété dans l'histoire d'Abraham et de Joseph, etc., tout cela est chrétien.

En général, dans les miniatures de la Bible, on constate deux particularités : d'une part, la composition, le dessin, la *technique,* et surtout le plan et la manière de voir sont restés, au fond, antiques ; d'autre part, on découvre des indices d'un mouvement imminent qui va se traduire par des tendances religieuses et des symptômes d'une vie nouvelle. Voilà deux éléments absolument distincts. Tous les historiens ont parlé du premier, c'est-à-dire du *fonds* antique de ces illustrations, depuis Lambecius qui les prisait beaucoup, jusqu'à Waagen qui en loue fort la vigueur de conception, l'éclat de la gamme chromatique, les motifs d'ornementation, dignes de Raphael, le galbe tout grec des visages, etc. Mais personne n'a fait attention à l'autre élément qui, précisément, est le plus digne d'intérêt comme avant-coureur des nouvelles tendances de l'art. Nous ne l'appellerons pas *byzantin,* quoique

bien des détails, et notamment les costumes (Waagen les trouve, on ne sait pourquoi, très bizarres), aient un caractère byzantin assez accentué, et bien qu'il y ait dans la *manière* de ces miniatures une certaine ressemblance avec les miniatures byzantines proprement dites. Les détails, à notre avis, ne donnent pas la caractéristique générale d'une œuvre d'art, et les costumes en particulier ne sauraient lui imprimer ce cachet original et unique qui résume une époque; si les miniatures des v^e^ et vi^e^ siècles renferment un grand nombre de costumes byzantins, c'est que c'était la mode du temps, mode dont l'exemple était parti de la cour de Byzance. C'est donc là une question tout à fait secondaire. Pour nous, nous ne saurions trop le répéter, l'art byzantin constitue tout un domaine d'idées à part, un champ très vaste dont les productions sont riches et nombreuses. Les petites particularités de la vie locale, principalement de la vie d'une cour à demi asiatique, n'ont aucune importance quand il s'agit de déterminer le caractère général d'un art quelconque, et c'est vraiment commettre une grosse faute que de faire comme Rumohr, Waagen et Schnaase, pour qui un salut trop profond est la meilleure preuve de byzantinisme. Dans le manuscrit qui nous occupe, le byzantinisme n'est pas encore suffisamment accusé; nous y trouvons bien plus de traces de cette belle naïveté qui fait le charme de l'art antique et qui ne s'est pas encore inspirée de toutes les idées chrétiennes. Néanmoins, ces illustrations de la Bible jouent un rôle important dans l'histoire de l'art chrétien, car les admirables compositions antiques ont exercé leur influence sur cet art naissant, non seulement dans les miniatures, mais aussi dans les mosaïques monumentales du temps.

Nous avons une preuve certaine de l'origine gréco-byzantine de ce manuscrit dans les fragments de la *Genèse* en langue grecque, conservés au *British Museum* et connus sous le nom de *Bible de Cotton*. Cet ouvrage est attribué au v^e^ ou au vi^e^ siècle[1]. Ici, les miniatures se

1. Il a été presque entièrement détruit par l'incendie de 1744; les restes du manuscrit, qui se composait de 165 pages avec 250 illustrations, sont collés sur 147 feuilles; ils portent la signature Otho 13 VI. Dans le *Catalogue de la bibliothèque Cotton* par Smith, 1696, p. 126, ces illustrations sont désignées comme intactes, mais ne sont point décrites. Les dessins ont été donnés pour la première fois après l'incendie dans les *Vetusta monumenta* de la *Soc. des Ant.*, ensuite dans l'ouvrage de Westwood,

trouvent au dessus du texte, comme celles du manuscrit précédent auxquelles, d'ailleurs, elles ressemblent par leurs traits généraux. Seulement, dans celui de Londres, le fond est plus souvent en couleur, généralement bleu, ou bien il forme paysage; le dessin est bien plus négligé et l'exécution est tout autre; ainsi, par exemple, les plis des draperies classiques sont beaucoup plus petits, ce qui les rapproche de la manière byzantine. Dans la scène du péché originel, Dieu est vêtu d'une robe d'or; dans les autres scènes les ors sont plus prodigués que dans le manuscrit de Virgile même; cela donne à ses miniatures une apparence de peinture sur émail dans le style byzantin. L'illustration de la *Genèse* (XVII, 6) présente trois anges d'un type purement byzantin : ils ont des ailes et portent des *chitons* bleus, des *himatia* pourpres à bandes d'or et sur les épaules des *barmes* d'or[1]. Au chapitre XVIII, 33, les anges sont vêtus de costumes entièrement byzantins et chaussés de bottes pourpres; la partie inférieure de leur *chiton* est garnie d'une bordure à franges; il y a une profusion de couleurs claires, telles que le bleu et le rose, qui rappelle la peinture byzantine.

Mais d'où vient ce nouveau style et quelle peut bien en être la source au IV^e^ et au V^e^ siècle? Pourquoi cette oscillation soudaine entre les traditions antiques et les nouvelles formes chrétiennes? Sur quel point de l'Europe le style pompéien a-t-il pu renaître au milieu de la nouvelle société? La réponse à ces diverses questions se présente d'elle-même à l'esprit : depuis les plus anciens auteurs, qui ont étudié l'archéologie classique, jusqu'aux archéologues contemporains, tous reconnaissent d'un commun accord que la translation de la capitale de Rome à Constantinople fut un fait d'une immense importance politique.

Quelques-uns d'entre eux et surtout les historiens de l'art byzantin y voient aussi un événement important au point de vue de la civilisation

Palæographia sacra. Deux nouveaux fragments ont été publiés dans le travail déjà cité du professeur Gœrtz, à Moscou. Deux autres ont été retrouvés dans les papiers de Peiresc par le P. Garrucci (Bibliothèque nationale, fonds fr., n° 9350), et reproduits dans l'atlas de sa *Storia della arte*, pl. 124, 13 et 125.

Ce manuscrit a été transporté de Philippi en Angleterre et offert au roi Henri VIII.

1. Ornements d'or placés sur le collet à la hauteur de l'épaule, garnis de pierreries et de perles, dont on faisait usage au sacre des anciens tzars.

en général : avec la capitale, disent-ils, furent transportés sur le Bosphore l'art, la science et l'industrie. Il est possible que la Grèce se soit appauvrie sous l'empire romain, que ses ports se soient vidés, que sa population se soit répandue en Asie et en Italie; sa civilisation enfin a peut-être été transportée à Alexandrie et à Antioche[1] et ses campagnes se sont transformées en un vaste désert. Mais il ne faut pas oublier qu'il fut un moment où la civilisation grecque brillait d'un tel éclat que ses vestiges mêmes pouvaient répandre la lumière dans un État nouveau, après la chute de l'empire romain. L'histoire nous apprend[2] que, précisément à l'époque de la décadence de la Grèce, au IIe siècle de l'ère chrétienne, la religion païenne se perdit à jamais et que la philosophie vint la remplacer en qualité d'éducatrice universelle : tout le monde la cultivait alors et y voyait la base de la morale et de la vie sociale. Aussi, pendant que l'Église chrétienne orthodoxe s'identifiait, sous Théodose, avec la nation grecque, l'administration publique et l'organisation nationale de cette Église se rapprochèrent de l'Église grecque. Les Grecs se mirent aussitôt à sa tête; leurs grands docteurs, saint Athanase, saint Grégoire, saint Basile, considéraient la civilisation grecque comme une grande force; elle leur semblait, au point de vue humanitaire, tout à fait compatible avec le christianisme, et par conséquent utile, même indispensable à l'éducation morale et scientifique des chrétiens[3]. C'est cette éducation qui permit à l'Église chrétienne de se faire jour au milieu des Hébreux, de repousser la division proposée par les gnostiques en *Église spirituelle* et *Église de la foule,* et d'atténuer l'hostilité du christianisme naissant contre l'art. Au moment où le Carthaginois Tertullien attaque avec la dernière violence la philosophie et l'art, comme sources d'hérésie, et va jusqu'à proposer de donner la forme la plus laide à l'image du Christ, Clément d'Alexandrie reconnaît la haute importance de l'instruction et de l'art; il exige seulement que les artistes traduisent

1. Finlay, *Griechenland unter den Rœmern, 146 v. Chr. bis 716 n. Chr.* Leipzig, 1861, pages 64, 67, 73, 78 et suivantes.

2. *Ibid.*, page 75.

3. Voyez l'article : « *Idées des Pères de l'Église et des docteurs du IIe et du IIIe siècle sur les rapports de la civilisation grecque avec le christianisme* » dans les *Mémoires de l'Académie ecclésiastique de Kiew*, t. II, v, pages 74 et suivantes, 1860.

des idées dignes d'eux. Tout le IV^e^ chapitre de son ouvrage : λόγος προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας[1], roule sur l'art; il y engage les Grecs à renoncer à l'idolâtrie et à éviter les sujets immoraux, foyer du mensonge et des démons. Mais dès que la situation de la Grèce se fut sensiblement améliorée, au IV^e^ siècle, et que les réformes des empereurs eurent poussé l'Orient dans la voie du progrès, les arts eux-mêmes revinrent à la vie; on se mit alors à collectionner les chefs-d'œuvre de l'antiquité; l'État commença à les protéger contre la destruction, fit ériger de superbes monuments, etc.

Quand on examine, d'une part, toutes ces données historiques sur la nouvelle capitale et sur les trésors d'art[2], et que l'on réfléchit, d'autre part, à la décadence de l'Occident et de Rome, son centre politique et intellectuel, on arrive à la conviction que des manuscrits tels que la *Genèse* de Vienne n'ont pu être exécutés qu'en Orient.

Si nous comparions ces miniatures, relativement négligées, aux scènes bibliques représentées en mosaïque dans la nef centrale de Santa Maria Maggiore, à Rome, nous serions obligés de donner la préférence aux premières; elles se distinguent, en effet, par la richesse des idées et par une certaine perfection technique. Les sujets traités ont toujours un intérêt dramatique; les scènes si naturelles de l'histoire des fils d'Abraham, les voyages et la vie de Jacob et de Joseph illustrés d'une façon si minutieuse nous font penser au roman antique parvenu relativement tard à son développement. Les personnages, peut-être trop nombreux, prennent tous part à l'action et les paysages rehaussent encore l'effet des scènes. On voit que la vive imagination de l'artiste s'est pénétrée de la poésie et de la naïveté mythologiques. Il nous serait facile, par contre, de démontrer la pauvreté des compositions en mosaïque; tantôt elles fourmillent de défauts qu'on rencontre dans les bas-reliefs romains de la décadence, tantôt elles imitent sans esprit de suite et sans méthode le dessin vague et indécis des fresques pompéiennes.

1. Migne, *Patrol. grecque,* t. VIII. Il revient encore sur le même sujet dans le second discours de sa trilogie : *le Pédagogue,* et dans le troisième *Stromateon,* chap. I, X, etc.

2. Banduri, *Imperium Orientale,* 1711, tome I^er^, pl. III : *Anonymi Patria.* Nicetas Choniates, *Sur les statues. Ibid., Épigrammes,* etc.

Les mosaïques sont privées du caractère dramatique des miniatures. Tout y est d'un réalisme grossier; on y voit, pêle-mêle, une foule de personnages combattant et des troupeaux de brebis, et l'on est tout surpris d'apercevoir, dans le même groupe, les bergers de Jacob occupés de leurs troupeaux et le patriarche lui-même recevant un rouleau des mains d'un ange placé dans le ciel. Ce qui distingue encore ces mosaïques, c'est que la plupart des scènes qu'elles représentent sont relatives à l'Exode et, par conséquent, offrent un grand intérêt, surtout au point de vue de l'histoire des Hébreux. Si Rome, à un moment donné, ne pouvait produire, en fait d'art monumental, que de mauvaises copies des colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle, il est permis de supposer que l'Orient devint alors le véritable berceau d'une nouvelle vie artistique. La Bible de Vienne nous présente donc le fragment d'une œuvre brillante qui résume, en quelque sorte, l'histoire de la renaissance de l'art au IV^e^ et au V^e^ siècle. Ici reparaissent les procédés techniques oubliés, cette composition nette et expressive, ce coloris nourri et éclatant, ces tendances dramatiques, toutes qualités en un mot qui étaient encore entièrement inconnues à la société romaine, dominée par la soldatesque.

Nous constatons les mêmes différences entre les mosaïques et le fameux rouleau contenant les illustrations du *Livre de Josué, fils de Nun*.

Ce rouleau[1], qui renferme une série non interrompue de miniatures, est un monument des plus originaux et appartient, à en juger par tous les indices, au V^e^ ou au VI^e^ siècle. Mais, comme on y trouve des légendes explicatives du VIII^e^ ou du IX^e^ siècle, plusieurs historiens en ont conclu que ces miniatures ne sont que des copies d'originaux plus anciens. On serait en effet tenté de le croire si l'on voulait baser son jugement sur les copies fort négligées que nous donne d'Agincourt[2].

1. A la Bibliothèque Vaticane, *Codd. gr.*, n° 405. Ce rouleau a dix mètres de long. D'Agincourt a reproduit sur une échelle réduite toutes les miniatures (pl. 28-30); trois d'entre elles seulement sont calquées, mais d'une manière insuffisante. Voyez la description dans Rumohr : *Ital. Forschungen*, tome I^er^, pages 166 et suivantes. Voyez aussi Garrucci, vol. V°, *Palæogr. soc.*, tome CVIII.

2. C'est l'avis de d'Agincourt lui-même, qui est adopté par Rumohr, par Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, tome III, page 238; Hotho, *Geschichte der christlichen Malerei*, tome I^er^, page 43; Piper, *Mythologie und Symbolik*, tome I^er^, page 24.

Mais il est impossible de partager cette opinion, quand on a vu l'original : on est frappé de la finesse et de l'originalité de cette œuvre, qui a été sans aucun doute exécutée par un artiste du premier ordre. Et d'ailleurs, qui donc a jamais vu des copies de rouleaux ayant dix mètres de longueur[1] ?

Il est certain que toutes ces légendes, qu'elles soient au-dessus ou au-dessous des miniatures, sont postérieures au rouleau même et ne datent guère que du IX^e^ ou du X^e^ siècle ; elles sont faites avec une encre foncée. Il y en a bien quelques-unes du V^e^ ou du VI^e^ siècle qui indiquent généralement certaines villes ou des montagnes ; mais elles sont faciles à reconnaître : outre qu'elles sont d'une écriture lapidaire sans accents, on ne les voit jamais placées de manière à défigurer les miniatures, défaut assez fréquent dans les inscriptions récentes. La preuve qu'il existe des inscriptions contemporaines du manuscrit même et des inscriptions ajoutées ultérieurement, c'est que, par exemple, le mont Gaïball est signé une fois : ὄρος Γαίβαλ et une autre fois simplement : γέβαλ. Il est évident que c'est là une marque de deux époques bien éloignées. Le procédé employé pour l'exécution de ces miniatures a donné lieu à bien des discussions ; les uns renoncent à le définir, d'autres affirment que c'est de l'aquarelle. Quant à nous, les places blanches et tout unies sur fond pourpre nous font supposer que c'est de la gouache, du moins en grande partie ; le fond peut bien avoir été fait à l'eau. C'est peut-être même pour cette raison que certains endroits sont devenus très pâles et, par conséquent, difficiles à distinguer les uns des autres. A première vue, on ne distingue que deux couleurs : le brun clair pour tous les contours, les ombres, le sol, le corps et les vêtements, et le bleu pâle, parfois aussi le rouge pour les costumes. Quelques écrivains croient que toutes les autres couleurs ont pâli. Pour rectifier cette singulière erreur, il nous suffira d'énumérer toutes les couleurs qu'on reconnaît parfaitement pour peu qu'on examine avec soin ces miniatures. Sur les vêtements, on remarque le plus souvent une couleur jaunâtre ou simplement le blanc, quelquefois le bleu clair et le pourpre. Les armures des guerriers sont bleues

1. Les chroniqueurs citent des rouleaux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* de 120 mètres de longueur.

(de fer), celles des chefs jaunâtres (c'est-à-dire dorées). Le brun clair est employé pour les contours et pour les ombres ; c'est aussi avec cette couleur semée de points lumineux que sont représentées les feuilles. Mélangée de nuances jaunes, elle figure l'ombre des rochers. Le pourpre joue un rôle particulier. C'est la couleur la plus usitée : non seulement elle sert à représenter des détails, tels que les bandes (*clavi*), les robes, les chaussures des empereurs, etc., mais elle remplace aussi souvent le rose et le rouge ; c'est ainsi, par exemple, que le sang des circoncis est pourpre ; la carnation est également pourpre ; enfin, c'est la même couleur qui est employée pour marquer les muscles et les articulations des mains et des pieds. Le modelé de la figure est produit au moyen d'ombres rosées et verdâtres : ce procédé assez curieux rappelle l'ancienne manière byzantine.

Quant à la composition, elle réunit toutes les qualités propres aux miniatures : animation, effet dramatique, variété, habileté dans le groupement des personnages, en un mot on y trouve tout l'éclat d'un art qui a conscience de sa valeur et qui se souvient de ses rapports avec l'antiquité. Seulement il est regrettable que ces qualités soient dépensées pour un sujet aussi insignifiant et aussi ingrat. Au milieu de toutes ces scènes, tantôt guerrières, tantôt conventionnelles, mais toujours monotones et ennuyeuses, on rencontre bien peu de types intéressants. Quelques figures de femmes et deux types d'hommes dont l'ovale a la pureté grecque méritent de fixer l'attention : l'un de ces derniers représente un jeune homme aux cheveux frisés, semblable à l'Amour ou à Apollon ; l'autre un homme barbu, dans la force de l'âge, moins vulgaire que les autres. On rencontre souvent une variante de ce type consistant dans un nez un peu retroussé et une certaine lourdeur dans la partie supérieure du visage : c'est le type de prédilection de l'art byzantin[1].

Ce qu'il y a de plus intéressant dans ces compositions, ce sont les

1. Parmi les autres indices caractéristiques du byzantinisme, nous signalerons la salutation jusqu'à terre et d'autres marques de respect : c'est ainsi, par exemple, que les esclaves de Josué s'approchent de leur maître, les mains tendues vers lui et couvertes d'un manteau. La bénédiction grecque dont il a été question plus haut revient très souvent, tantôt comme bénédiction réelle, tantôt comme geste exprimant la vénération ; Josué l'emploie devant l'archange et son entourage s'en sert devant lui-même.

personnifications des villes, des montagnes et des fleuves; elles sont d'un dessin caractéristique qui peut rivaliser avec les originaux de l'antiquité. A les voir, on dirait que l'art se réveille enfin d'un long sommeil. La première personnification de cette série représente le Jourdain qu'on aperçoit au fond du tableau (c'est la place réservée toujours aux fleuves dans la peinture antique); c'est une belle

FIGURES TIRÉES DU LIVRE DE JOSUÉ.
(Bibliothèque du Vatican, n° 405.)

figure classique qui, vêtue d'un himation de pourpre, s'appuie sur une urne placée derrière elle, et tient de la main droite un rameau ou un tronc d'arbre. Le mont Galgal est une jeune femme tenant une corne d'abondance; comme pendant, de l'autre côté de la scène, on voit une figure semblable symbolisant une montagne (souscription : βουνὸς τῶν ἀκροβυστίων). La ville de Jéricho, personnifiée par une figure de femme ceinte d'une couronne civique, est assise, rêveuse, sur un banc. Nous retrouvons la même figure au désespoir, dans la scène de l'écroulement des murs, où elle laisse tomber la corne d'abondance. La ville

d'Aï est une femme qui tient de la main gauche un rouleau de papier développé, et s'appuie de la main droite sur un rocher ; on rencontre ailleurs la même figure très attentive et s'accoudant sur une corne d'abondance. Le mont Hemekahor est un jeune homme à demi couché, tenant un rameau dans la main droite. Telle est aussi l'attitude du mont Gébal ; pour mieux indiquer le repos (et non pour exprimer la

L'ARCHANGE SAINT MICHEL.
(Livre de Josué : Bibliothèque du Vatican, n° 405.)

frayeur, comme on l'a pensé), il rejette la main droite derrière la tête. Une autre figure, représentant la même montagne, a les jambes croisées ; elle rappelle la statue du *Jour,* de Michel-Ange. Toutes ces figures sont habillées de légères chlamydes drapant la partie inférieure du corps. La ville de Gibéon, la plus fine de toutes les personnifications féminines, ainsi qu'une autre ville inconnue[1], appartiennent à un

1. Voyez sur les personnifications Piper, *Symb. und Mythologie,* 2e partie ; montagnes, p. 477 ; fleuves, page 506 ; villes, page 627.

type uniforme dont la seule qualité est d'être d'origine antique. Un intérêt tout particulier s'attache aux figures chrétiennes, quoique d'un type antique, comme par exemple l'archange Michel qu'on voit debout avec un glaive devant Josué. (Voyez ci-contre, page 99.)

L'examen que nous venons de faire des manuscrits enluminés ne nous a pas révélé un seul motif qui puisse être considéré comme un produit du nouvel art chrétien dans la véritable acception du mot. Nous y avons constaté, au contraire, la présence de motifs antiques très purs, se manifestant sous forme de copies ou sous celle d'imitations ; parfois même nous assistons à une véritable renaissance de l'antiquité ; celle-ci éclate dans le dessin, dans la composition, dans l'exécution et dans cette façon vive et dramatique de représenter les sujets, qui est propre aux grands artistes. Ce côté dramatique apparut dès que l'art, débarrassé du joug romain et du pédantisme, se fut engagé dans des régions nouvelles riches en idées et en sentiments. Comme à cette époque nous ne trouvons à Rome rien qui puisse nous expliquer les causes de cette renaissance, nous croyons pouvoir l'attribuer à ce fait que toute l'activité artistique passa alors sur le sol de la Grèce ; ce fut la renaissance de l'art grec proprement dit. Ce fait nous donne la clef des relations de l'art antique avec l'art byzantin, relations qui eurent une si grande influence et laissèrent des traces caractéristiques si profondes dans les miniatures byzantines.

A propos de l'analyse des manuscrits anciens, principalement de ceux de la Bible de Vienne, du rouleau de Josué et d'autres encore, nous avons toujours eu soin de faire remarquer tout ce que le dessin, la composition, voire le choix du sujet, pouvaient avoir d'original, et, au milieu des imitations de modèles classiques, nous avons constaté plus d'une fois des tendances absolument libres et indépendantes. Ces velléités d'indépendance se généralisèrent peu à peu et finirent par former un style à part qui reçut dans l'esthétique le nom de *style naturaliste*. C'est une manière d'envisager le monde, où l'art, tout en ne s'écartant jamais de l'idéal qu'il a créé, cherche cependant son inspiration dans la nature, sans dédaigner même ses formes les plus

grossières, car il s'agit ici de vivifier un idéal qui est mort, pour ainsi dire. Contrairement au réalisme dont le but unique est la représentation fidèle de la réalité (but impossible à atteindre puisque l'art est synonyme de l'idéal), le naturalisme ne voit dans la réalité que les détails, la coloration et le vernis extérieur.

C'est un principe constant de la critique artistique que l'art, qu'il soit en pleine floraison ou en germe, qu'il se traduise sous la forme la plus parfaite de la divinité ou dans les lignes géométriques de l'ornementation des vases, ces œuvres d'art primitives de l'homme, que l'art, dis-je, a toujours quelque chose d'idéal. Plus l'art est jeune, vigoureux et vivant, plus son idéal est parfait et plus il est en harmonie avec la réalité. On sait que la grande difficulté consiste précisément à bien marier ces deux éléments contraires : l'idéal et la réalité. C'est pourquoi le réalisme, qui ne recherche que la réalité et ne se soucie guère de l'idéal, est le principal symptôme de la décadence, pour ne pas dire de l'agonie de l'art. Si, laissant de côté les considérations historiques, nous envisageons le réalisme au point de vue de l'esthétique pure, telle qu'elle a été comprise et expliquée par Vischer[1], nous reconnaîtrons qu'il est la négation de tout style, de toute conception artistique du monde. Il nous conduit, il est vrai, à la nature ; mais, lorsque l'art se rapproche ainsi de la réalité pendant qu'il est dans tout son épanouissement, il se place, par cela seul, sous la direction de l'instinct. Or, l'instinct agit au gré du hasard; il en résulte que cette fraîcheur, cette vigueur primitive, s'alanguit, faute de méthode, et finit, dans sa poursuite du *naturel* grossier et inculte, par disparaître dans des formes vides et sans intérêt[2]. Cette appréciation n'établit peut-être pas une distinction suffisante entre le naturalisme proprement dit et cette manière naturelle qui fut, à une certaine époque, comme une protestation contre la routine, contre l'*école* et contre le vain idéalisme, et qui faisait la force de grands artistes comme Albert Dürer et Holbein. Mais il nous a paru nécessaire de nous arrêter un instant sur ce point avant de saluer le naturalisme

1. Vischer, *Aesthetik*, 1854, tome V, 3e partie, II, page 514.
2. *Ibid.*, tome III, pages 62 et suivantes, 98, 100, 134, etc.

comme un élément nouveau dans les produits artistiques de Byzance et de l'Occident au moyen âge. Nous aurons l'occasion de juger les résultats produits par l'envahissement du naturalisme dans la dernière période de l'art byzantin. Il est toutefois intéressant de constater dès maintenant que l'art classique lui-même, malgré son idéalisme si profond et si solide en apparence, se fait naturaliste avant de mourir; les preuves de ce fait abondent dans les miniatures, sinon dans les mosaïques d'apparat et dans les diptyques en ivoire.

Cette branche naturaliste de l'art antique appartient d'ailleurs déjà à l'histoire du nouvel art chrétien et imprime un caractère général à cet art pendant les cinq premiers siècles de notre ère. Les illustrations de l'*Iliade* et du premier livre de Moïse, qui correspondent si bien aux poèmes des IIIe et IVe siècles[1], traduisent les aspirations et le sens intime de cet art bien mieux que ne le font certaines mosaïques. Pour se rendre un compte exact des productions artistiques de ce temps, il n'est pas indispensable de consulter les peintures des catacombes, qui représentent tout un monde de faits et d'idées empruntés à l'histoire de la religion; nous ne ferions d'exception ici que pour certaines idées générales, telles que l'immortalité de l'âme, qui a été traitée par l'art païen. Dans ces peintures, en effet, nous ne rencontrons que des signes conventionnels d'un genre hiéroglyphique et d'une exposition froide entièrement empruntée à l'antiquité. Toutes les formes, toute la conception même portent l'empreinte d'une œuvre qui ne devait servir que pour un moment; on voit partout que l'artiste a travaillé à la hâte, sans préparatifs, sans méditation préalable; il a adopté des formes toutes prêtes et connues et ne s'est point donné la peine de créer des types nouveaux ni de nouvelles compositions. L'histoire de l'iconographie nous montre ces peintures funéraires renfermées dans un cycle de formes très étroit; toujours sous terre et ne paraissant pas à la lumière du jour, même après le triomphe du christianisme, elles eurent bientôt perdu leur utilité et même leur raison d'être. La sculpture sur sarcophages, qui, pendant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, était

1. On peut citer comme exemple la description métrique de l'*Exode* par Juvenecus Aquilin, évêque espagnol qui vivait au VIe siècle. Voyez Pitra, *Spicilegium Solesmense*, tome Ier, pages 171-261.

si intimement liée à l'art des catacombes (nous entendons par là les œuvres monumentales comme les productions de moindre importance, telles que les fameux verres rehaussés d'or, les *vetri ornati*), a également peu contribué au développement de l'art chrétien proprement dit. Elle ne commence à étendre son domaine qu'au IVe et au Ve siècle, et encore son style reste-t-il toujours le même, comme si la sculpture, hors de l'antique, était chose impossible ; les bas-reliefs des portes de Sainte-Sabine sont un spécimen de cette meilleure période de la sculpture chrétienne[1]. On sait que le style et les sujets des plus anciens diptyques ont un caractère éminemment antique ; les diptyques purement religieux n'apparaissent guère qu'au IVe siècle. D'ailleurs, on ne rencontre point de sujets religieux avant cette époque.

Le véritable art chrétien se révèle tout d'abord dans les mosaïques ; mais les premières productions de cette espèce nous offrent un mélange singulier d'idées chrétiennes et de formes païennes, aussi bien dans les types que dans les motifs d'ornement et dans la composition. Les mosaïques du mausolée de Sainte-Constance, près de Rome, présentent sur les voûtes du pourtour circulaire un rideau couvert d'ornements de toutes sortes ; on y voit des figures et des scènes allégoriques tout entières : des génies cueillant des grappes de raisin, ou travaillant dans des pressoirs, des Éros et des Psychés, etc.[2]

La célèbre mosaïque de l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, du IVe siècle, contient, parmi les figures des Apôtres, les plus nobles types de l'art antique. On rencontre les mêmes types dans les deux mosaïques de l'église de Sainte-Sabine, représentant : l'une, l'*Ecclesia ex gentibus ;* l'autre, l'*Ecclesia ex circumcisione*. Quant aux mosaïques de la nef de

1. Ce monument remarquable de l'art chrétien primitif, sur lequel nous avons publié une étude dans la *Revue archéologique* (1877, nouvelle série, tome XXXIII), appartient au Ve ou au VIe siècle et forme un supplément iconographique précieux à l'histoire des sarcophages.

2. Les figures des deux absides, représentant Dieu donnant les tables à Moïse et le Christ donnant la loi à saint Pierre et saint Paul, appartiennent au Ve ou au IVe siècle, comme l'indique le style même de ces personnages. Voir l'article de la *Revue archéologique* (1876) de M. Eugène Müntz, qui les attribue à l'époque de Constantin. Ces mosaïques renferment d'ailleurs plusieurs particularités propres à l'art du IVe ou du Ve siècle, comme, par exemple, le type du Christ, qui tantôt est représenté sous la forme (type historique) d'un jeune homme avec une courte barbe, tantôt sous la forme de Dieu le Père. Quant au premier sujet, représentant Moïse recevant les tables de la Loi, et donnant ainsi le plus ancien exemple de parallèle entre le Vieux et le Nouveau Testament, voir notre communication à la Société d'Archéologie de Rome dans le *Bullettino di Archeologia cristiana* de M. de Rossi.

Santa Maria Maggiore, nous avons déjà dit ce qu'elles étaient par rapport à l'art chrétien et à l'antiquité.

Nous retrouvons en partie le même caractère dans les célèbres mosaïques de l'arc triomphal de cette église; mais en même temps ce magnifique monument de la foi et de l'art chrétiens déchire, en quelque sorte, le voile classique : c'est la glorification la plus colossale de la foi au moyen de la peinture.

L'Église catholique considère, non sans raison, ces mosaïques comme une preuve irréfutable que la Vierge était adorée dans les premiers siècles du christianisme. Et cependant les types et la composition de ces œuvres tiennent plutôt de l'art antique que de l'art chrétien, ou constituent, tout au moins, une transition de l'un à l'autre [1]. La manière dont la sainte Vierge, mère de Dieu, est glorifiée est tout épique : il y a six scènes représentées sur trois frises cintrées. Comme généralement dans toutes les miniatures, la composition est partout pittoresque, mais elle n'a rien d'*iconographique,* comme on pourrait s'y attendre, puisque c'est une mosaïque colossale qui est le genre de peinture choisi par l'art chrétien pour la décoration de ses monuments. Les mosaïques de l'antiquité avaient rarement de grandes dimensions, leur caractère était donc tout autre. Dans quelques scènes l'architecture est fort belle : signalons entre autres un temple dont la cour ou *atrium* est entourée d'une colonnade, dans la scène de la Purification de Marie (plus tard cette scène se passe devant un autel)[2] ; partout on voit la foule, des guerriers, des prêtres, etc. Dans

1. Malheureusement, ces mosaïques romaines n'ont jamais été copiées ni éditées d'une manière satisfaisante. (Voyez Ciampini, tome I^er^, pl. 49.) Toutes les descriptions que nous en possédons sont fausses et négligées. Ces mosaïques sont très noires, de sorte qu'il faut les regarder à plusieurs reprises pour bien comprendre la composition. Les arcs des deux extrémités sont coupés et recouverts, de sorte que les figures extrêmes sont entièrement invisibles ou visibles seulement à demi. C'est un grand mérite de M. Rohault de Fleury (*l'Évangile*, 1875) que de nous avoir donné de nombreux dessins, dont plusieurs fort satisfaisants, d'après ces mosaïques.

2. Cette curieuse particularité iconographique a son importance ; car les empereurs Léon, Jean Zonaras, Germain, Damascenus insistent beaucoup sur ce point que Marie était entrée elle-même dans le temple et n'était pas restée à la porte, comme il convenait d'ailleurs à une femme. (*Leviticus*, XII, 1-7.) Telle est aussi l'opinion de Jacques de Voragine dans sa *Legenda aurea.* Quelques-uns affirment que c'est Zacharie lui-même qui aurait introduit la Vierge dans le temple et lui aurait montré le miracle. Mais ce fait n'est point mentionné dans les homélies des Pères de l'Église ni dans leurs récits de la Purification. Voyez Athanase d'Alexandrie dans la *Patrol. gr.*, tome XXVIII; Cyrille d'Alexandrie (?) (Theodotos), tome LXXVII; Cyrille de Jérusalem (?), tome XXXIII; Grégoire de Nysse,

la scène de l'Annonciation, l'ange est représenté descendant du ciel avec le Saint-Esprit sous forme de colombe. Un détail intéressant et qui rappelle les miniatures du manuscrit de Virgile, c'est que la cour du temple, au moment de la Purification, est remplie de colombes; un serviteur ou un autre personnage fait en même temps les préparatifs d'un sacrifice. Dans la scène de l'Adoration des Mages quelques particularités d'un style romain antique sont dignes d'attention : Jésus enfant y est assis sur un grand trône qui pourrait aisément contenir trois personnes. A ses côtés on voit : l'Église païenne figurée par une jeune fille richement vêtue[1] et l'Église israélite sous les traits d'une vieille matrone, habillée d'une pénule et tenant un rouleau à la main. (Plus tard on l'a prise pour la Mère de Dieu.) La Mère de Dieu apparaît aussi dans un superbe costume de jeune Romaine de distinction (comme sainte Agnès), la στολή découpée autour du cou et ornée sur les épaules, une petite couronne sur la tête.

Une scène pleine d'intérêt est celle qu'on a regardée jusqu'à ce jour comme étant l'Enseignement du Christ au temple. Cette interprétation se trouve corroborée par un passage de l'Évangile apocryphe sur l'enfance du Christ. Il y est dit à la fin du chapitre 32[2] que, le bruit de la destruction des idoles étant parvenu jusqu'au roi Aphrodisias, maître de la ville, celui-ci vint au temple pour adorer le divin enfant. La scène représentée ici avait évidemment beaucoup d'attrait pour une époque qui luttait encore contre le paganisme. On comprendra du reste pourquoi Jésus est figuré sous les traits d'un jeune enfant quand on saura que les Apocryphes décrivent quantité de miracles accomplis

tome XLVI; Jean Chrysostôme, tome L; Hesychius de Jérusalem, tome LXXIII; Saint Germain, t. LXXVIII. Voyez aussi les manuscrits de Lambecius, t. IV, pages 298, 307; t. VIII, pages 52, 154, 155, 323. Cyrille d'Alexandrie pense que la Mère de Dieu n'avait pas besoin d'être purifiée. (*De l'adoration*, livre XV), *Patrol. gr.*, tome LXVIII, page 1006. Comp. enfin le commentaire de l'Évangile de saint Luc (*Ibid.*, tome LXX, page 501). La fête a été établie en 552.

1. D'après saint Paul, *Corinth.*, chap. II, verset 2. Cyrille d'Alexandrie, dans son ouvrage *Sur l'Adoration*, fait la comparaison de l'Église des païens avec Zipora, fille du prêtre, qui fut choisie par Dieu pour devenir l'épouse de Moïse. Voyez Migne, *Patrol. gr.*, tome LXVIII, page 259.

2. Thilo, *Codex apocr. Novi Testamenti*, tome I^er^, Leipzig, 1832, pages 339-340. *Tunc Aphrodisio duci illius civitatis cum nuntiatum fuisset, cum universo exercitu suo venit ad templum et cum omnibus comitibus suis. Ille ingressus templum et videns omnia idola in faciem suam in terra jacere, accessit ad Mariam et adoravit infantem quem ipsa in sinu suo portabat.*

par le Christ en Égypte, où celui-ci paraît adresser des discours au peuple assemblé. — Une foule nombreuse s'arrête, saisie d'admiration, devant Jésus. Joseph et Marie, venus par derrière, étendent les mains vers lui, mais deux anges leur montrent la foule étonnée, à la tête de laquelle est un homme vêtu d'une tunique d'or et d'une chlamyde bleue avec un *latus clavus* de pourpre, couronné d'un diadème et chaussé de petites bottes rouges. Cet homme est le roi, car nous voyons là tous les attributs et tous les détails du costume des empereurs byzantins. A côté de lui se tient debout un homme habillé d'un himation et appuyé sur un long bâton; c'est un garde de corps. Derrière se tiennent les grands dignitaires et toute la suite en chlamydes de pourpre et d'or [1].

Tout autres sont les mosaïques de Ravenne qui datent du v[e] siècle, celles du Baptistère comme celles de l'église Saint-Apollinaire ; ici la forme, les types, la composition, tout a changé. Ces œuvres monumentales sont bien mûries; les figures principales comme les figures secondaires sont étudiées, la composition enfin n'a pas ce caractère pittoresque dont nous avons parlé tout à l'heure : elle est éminemment iconographique. Parmi les ornements et les scènes des mosaïques qui ornent le tombeau de Galla Placidia on remarque saint Laurent allant au bûcher avec une croix sur l'épaule et un évangile ouvert à la main : c'est une figure pleine d'une majesté antique, mais elle appartient, par l'idée qu'elle exprime, à l'art chrétien. Nous sommes là évidemment en présence d'une œuvre qui ne ressemble en rien aux productions artistiques romaines de la même époque imitées de modèles de l'art primitif chrétien. Ce sont les débuts d'un art nouveau, de l'art chrétien proprement dit, qui se développera de plus en plus et prendra avec le temps une importance considérable. Nous verrons que le centre de ce développement est Byzance, et l'époque à l'étude de laquelle seront consacrés les chapitres suivants est la *première période* ou l'âge d'or de l'art byzantin proprement dit.

1. Voyez la reproduction de cette mosaïque dans l'*Évangile* (pl. 30) de M. Rohault de Fleury

CHAPITRE IV

L'âge d'or de la miniature byzantine. — Le *Dioscorides* de Vienne. — L'Évangile de Rossano et celui du moine Rabula. — Le *Cosmas* de la Vaticane.

Le *Dioscorides* de Vienne, exécuté sans doute aucun vers l'année 500, à Byzance[1], occupe le premier rang parmi les manuscrits à figures de la *première période* de l'art byzantin. Cette œuvre, composée de cinq magnifiques miniatures et d'un grand nombre de vignettes représentant des plantes, des animaux et des oiseaux aux couleurs éclatantes, est évidemment due à un artiste du premier ordre : c'est un spécimen parfait de l'art antique ressuscité sur le sol de Byzance. L'élément byzantin y apparaît tout d'abord dans l'emploi des procédés techniques de l'antiquité, procédés qui existaient encore non pas seulement à l'état de simple tradition, mais comme un facteur très vivace, quoique en décadence ; on le reconnaît, en outre, à l'emploi très fréquent de couleurs claires et brillantes, ce qui correspond bien à l'idée que l'on se fait du luxe byzantin (le rose y est surtout prodigué dans le costume). Préoccupé de ces effets de coloris, l'artiste néglige souvent les formes et le dessin. Il ne se laisse pas guider, comme le croit Waagen, par cette loi « qui veut qu'on reste fidèle à la nature », mais déjà par un certain sentiment esthétique implanté à Byzance et qui, dans la suite, fut cause de la décadence de l'art byzantin en général et des miniatures byzantines en particulier.

1. Dioscorides dit le Grand; c'est un grand in-4°, qui a 12 pouces de longueur et se compose de 914 feuillets. (N° 5 de la bibliothèque de Vienne.) Ce manuscrit a été exécuté pour Juliana, fille de Placidia et du sénateur Anitius Olibrius, mort en 472. Les dessins sont reproduits dans les *Commentaires sur la bibliothèque de Vienne*, par Pierre Lambecius, édition de Collard, 1776, tome III. Nous trouvons trois grandes miniatures chez d'Agincourt (planche 26). Labarte donne une assez bonne reproduction du portrait de Juliana. Le *Recueil de la Société de l'ancien art russe* (1866, article du professeur Busslaïew) renferme une illustration du *Dioscorides*. Passeri a publié le portrait de Juliana Anitia comme un document inconnu. (Voyez Gori, *Thes. vet. dipt. Expositio in monum.*, p. 60. pl. 90.)

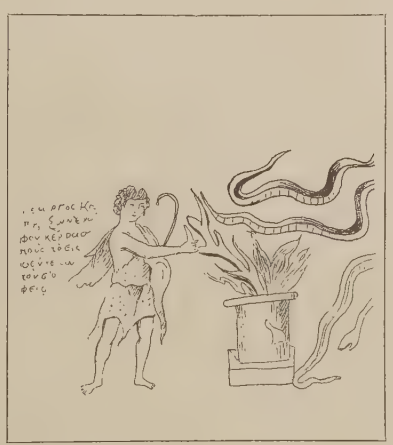
Dans les figures isolées, comme dans l'ensemble des compositions, l'art ne semble plus rechercher que le caractère ; il néglige toutes les autres qualités, telles que la proportion, la variété et le naturel. Cette poursuite acharnée du *caractère* s'explique par ce fait que l'artiste était alors doublé d'un artisan, que, par conséquent, il était forcé de trouver dans son atelier un type unique pour ses figures, pour ses compositions, voire pour ses couleurs, etc. Donc l'art byzantin, original au début, devient plus tard uniforme et en quelque sorte stéréotypé. Dès que l'artiste a trouvé quelque trait caractéristique dans une composition quelconque, il s'en occupe exclusivement et lui subordonne tout le reste. Il ne faudrait pas croire, en effet, que le miniaturiste byzantin qui savait dessiner une figure n'aurait pas su lui donner l'attitude nécessaire. S'il y a des lacunes et des imperfections, elles tiennent à ce que l'artiste n'y pensait pas, ne s'en souciait guère. Il faisait toucher le sol à ses figures de la pointe des pieds, parce que cela lui suffisait. Tous ces défauts sont plutôt le résultat d'une mauvaise habitude, qu'une preuve d'impuissance. Du moment qu'il avait exécuté une composition à la manière antique et qu'il y avait mis toute la splendeur de sa palette, il ne se demandait pas si le dessin de ses personnages était correct ou non, s'ils se tenaient bien sur leurs jambes, s'ils étaient réellement assis sur une chaise ou un fauteuil, ou simplement appuyés contre ces meubles.

Nous trouvons dans le *Dioscorides* tous ces défauts en même temps que toutes les qualités de la manière véritablement byzantine, aussi bien au point de vue du dessin qu'au point de vue des procédés d'exécution. On y voit des couches épaisses de gouache d'un relief supérieur à l'émail mais qui se fendillent facilement; c'est ce qui a même perdu le plus grand nombre de miniatures. Puis nous remarquons une gamme de couleurs claires, comme le gris cendré, le rouge et le rose sur des corps bruns et sur les visages ; le chiton d'or sur fond brun est toujours rehaussé d'or fin comme sur de l'émail ; sur les robes blanches courent çà et là des tons verts et bleuâtres.

Sur le frontispice, on voit un paon, symbole antique de l'immortalité et du changement des saisons (il est déjà représenté dans les

JULIANA ENTRE DEUX FIGURES ALLÉGORIQUES.

Miniature du *Dioscorides* de Vienne.



Miniatures extraites d'un manuscrit de Nicander.

catacombes de Calixte). C'est une preuve que la littérature chrétienne primitive aimait beaucoup les emblèmes de l'antiquité. Après cette page viennent d'autres feuillets couverts de miniatures à effet.

1. Sept médecins, assis sur une sorte de *triclinium,* discourent sur leur art : ce sont Chiron le Centaure, dont le corps prend à partir de la ceinture la forme d'un cheval (Lambecius lui donne, à tort, des formes humaines) et dont les épaules sont couvertes d'une fourrure, Machaon, etc.; la conversation, très animée, est accompagnée de gestes dramatiques.

2. Sept autres médecins causent dans la même attitude; au centre, Galien discute avec Dioscorides (un médecin de la Cilicie, qui vivait du temps d'Auguste); tous les autres écoutent attentivement, mais deux d'entre eux ne sont pas d'accord; Nikandros joue avec un serpent apprivoisé [1]. Ces deux miniatures, sur un fond d'or qui ne prête pas à la composition, sont la reproduction d'un original antique : une petite mosaïque des Thermes de Caracalla, qui se trouve actuellement à la villa Albani, à Rome (salle du Café, n° 66), représente également une réunion de sept médecins dans la même position et avec les mêmes particularités caractéristiques.

3. Dioscorides est assis dans un fauteuil pliant; vêtu d'un superbe himation bleu, il montre avec un rouleau qu'il tient dans la main gauche la racine de la mandragore que lui tend Εὕρεσις (une inscription ultérieure dit Σοφία); c'est une belle figure de femme habillée d'un chiton sans manches et d'un himation de pourpre; elle a un collier de perles au cou, un bracelet au bras; les cheveux sont noués par derrière. Empruntée à l'antiquité grecque, cette figure est devenue typique pour les personnifications dans l'art byzantin. Devant le banc à pieds d'or sur lequel est assis Dioscorides se tord un chien mourant qui a déterré la racine. Le fond bleu de la miniature fait un bel effet.

4. Dioscorides et un peintre décrivent et peignent la racine de la mandragore, que leur tend la même figure, mais vêtue cette fois d'un chiton bleu à manches et avec un col brodé de perles; elle a, en outre,

1. Il est à remarquer que les gestes sont ceux de la bénédiction grecque et latine, et que, si un personnage se sert du geste grec, son interlocuteur lui répond au moyen du geste latin et *vice versa.*

un diadème sur la tête. Le maître porte un chiton court de couleur rose, serré d'une ceinture à la taille ; il est chaussé de longues bottes noires, comme il convient à un ouvrier. La scène se passe dans l'intérieur d'un portique aux colonnes corinthiennes et dont la voûte a la forme d'une coquille [1].

5. Dans un médaillon, dont la bordure est formée d'entrelacs, de carrés et de cercles, Juliana, vêtue d'un brillant costume byzantin, est assise sur un trône d'or soutenu par des aigles. Son costume se compose des pièces suivantes : tunique de pourpre à larges bandes d'or, himation d'or ; sur la tête, un diadème orné de perles avec une boucle au front ; boucles d'oreilles. La tête est serrée d'un bandeau rouge attaché par derrière ; les cheveux en nattes roulées sont couverts d'un filet de perles. Le visage de Juliana, d'un type byzantin usé, rappelle encore une fois la fameuse Théodora. Tenant un livre de la main gauche, elle en reçoit un autre d'un génie ailé nu, πόθος τῆς σοφίας κτίστου ; la figure qui, vêtue de blanc, est agenouillée devant son trône, est Εὐχαριστία τεχνῶν : c'est là une des personnifications caractéristiques des princesses de Byzance. A côté de Juliana se tiennent deux figures classiques : Φρόνησις et Μεγαλοψυχία ; la première a un bouclier d'or (ou des pièces de monnaies d'or) sur la poitrine, la seconde tient un livre. Ce sont aussi les deux compagnes inséparables de la cour de Byzance. Près du trône sont placées deux caisses rondes remplies de manuscrits en rouleaux dont les bords laissent entrevoir une inscription laudative. Les coins des caisses sont ornés de charmantes petites compositions : ce sont des génies occupés à différents métiers, délicate allusion à l'activité de la princesse, peut-être aussi à l'édification d'une église en l'honneur de la Vierge à Constantinople, en 505. Le fond est bleu foncé.

L'ornementation de ces miniatures appartient au nouveau style, bien qu'elle contienne encore des éléments antiques ; tel est par exemple le bord rouge que nous avons rencontré dans toutes les plus anciennes miniatures, et qui s'est conservé dans les miniatures byzantines jusqu'à

1. Voyez Texier et Pullan, *Byzantine architecture*, 1864, les dessins des mosaïques de Salonique, pl. 30-34.

une époque très avancée. De plus, la couronne de laurier enlacée de bandelettes, ainsi que les volutes se détachant sur fond pourpre avec feuilles d'acanthe dans les coins, sont encore un héritage de l'antiquité. Les motifs de décoration byzantine proprement dite qu'on y voit consistent en carreaux de mosaïque multicolores sur lesquels sont dessinées des croix ou d'autres figures et en bandes de couleurs d'arc-en-ciel formées de tout petits morceaux sur fond or ou bleu[1].

Quelque beau que soit ce premier manuscrit byzantin, les miniatures qu'il contient ne peuvent guère, à cause du choix même des sujets, nous donner la caractéristique de l'art chrétien de cette époque; elles se rapprochent des diptyques et ont quelque analogie avec les mosaïques de l'antiquité.

Ainsi donc la plus ancienne époque des miniatures byzantines nous offre des copies d'œuvres antiques ou des productions se rattachant d'une manière tout extérieure au christianisme; celles-ci, toutefois, ne ressemblent nullement aux ouvrages du temps de Constantin et d'Arcadius qui, au dire des historiens, remuaient l'âme des spectateurs.

En général, les miniatures primitives ont le caractère païen et, en tant que branche d'art spéciale, elles sont le reflet de cette double façon d'envisager le monde qui a tant troublé les Pères de l'Église, comme saint Cyrille d'Alexandrie et saint Jean Chrysostôme, dont la vie pure et sans tache n'a été qu'une longue perturbation. Les mœurs tout d'abord étaient dominées par le paganisme; l'idéal esthétique n'était qu'un hellénisme renouvelé; les classes supérieures de la société n'embrassèrent le christianisme que parce que cette religion était pour elles un lien plus solide que toute autre. En sortant de la basilique de Sainte-Sophie, où il venait d'entendre quelque ardente homélie engageant le troupeau novice à fuir les horreurs du paganisme, l'auditeur craintif et faible d'esprit s'en allait aussitôt se livrer à des orgies bachiques en l'honneur d'une idole d'argent de l'impératrice. Le patriarche d'Alexandrie s'efforçait avant tout de faire de l'Égypte sa propriété, il modifiait dans son éparchat les dogmes de l'Église au

1. Voyez, chez Salzenberg, les reproductions des mosaïques de Sainte-Sophie et de celles des églises de Salonique. Voy. aussi l'ouvrage cité plus haut de Texier et Pullan.

profit de sa politique, s'entourait d'une pompe digne du premier prêtre d'Apis et ne craignait pas d'avoir des assassins mercenaires. Et, à côté de ces pratiques dignes des temps anciens, que voyons-nous? Les déserts de la Thébaïde et de la Nitrie se remplissent d'une foule d'hommes qui, secouant la poussière de leurs pieds, fuient le monde; ce sont de rudes champions de la nouvelle Église, de grands ascètes qui, donnant l'exemple de la plus haute abnégation, s'enferment dans la solitude d'une cellule et n'en sortent que pour prêcher l'Évangile. Jamais la littérature ecclésiastique et la ferveur religieuse n'eurent de représentants aussi grands, aussi illustres que saint Augustin, saint Jérôme, saint Jean Chrysostôme, saint Cyrille, saint Clément d'Alexandrie, saint Basile le Grand, saint Grégoire de Nysse et saint Grégoire de Nazianze, etc. Jamais non plus il n'y eut un si profond abîme entre la vie sociale et les nouvelles doctrines, et, à part les hommes que nous venons de citer, personne ne se sentait le courage de rompre avec le passé pour marcher dans la voie de l'avenir. C'est que l'homme aimant l'humilité, la pauvreté chrétiennes et les doctrines ascétiques, se trouvait toujours en présence du dédain superbe d'un Grec ou du sensualisme luxueux de quelque grand seigneur romain.

L'art, lié intimement à la vie de tous les jours, avait, bien entendu, sa beauté de formes et ce je ne sais quoi de plaisant et de joyeux qui imprimait à toute distraction, à toute fête, un caractère païen et, par conséquent, conduisait tout droit au péché. On comprend donc que des écrivains et des prédicateurs épris de l'ascétisme aient combattu de toutes leurs forces ces idées esthétiques; il est tout naturel que, dans la crainte de voir ces idées envahir l'art religieux, ils soient devenus iconoclastes, qu'ils aient engagé les honnêtes gens à proscrire de chez eux les images qu'ils brisaient de leurs propres mains dans les églises. Ils étaient convaincus qu'il suffisait de porter le Christ dans son âme et d'en parler dans des termes aussi concis que convenables; ils essayaient de donner à l'art un idéal ascétique, en développant cette idée que, de même que, dans sa vie terrestre, le Christ avait paru sous une forme humble et modeste, de même dans l'iconographie il n'avait besoin ni de richesse ni de beauté. D'autre part,

sentant la pénurie des idées esthétiques dans la littérature et dans l'art chrétiens, voyant qu'ils avaient perdu les grandes jouissances d'autrefois, les chrétiens intelligents, s'ils ne se joignaient pas à des sociétés païennes secrètes, étaient obligés de transiger avec leur conscience. C'est ainsi que le noble idéal esthétique fit place au luxe et aux splendeurs, et le goût public se tourna vers des sujets qui flattaient le vice et faisaient la joie des seigneurs asiatiques confinés dans leurs boudoirs mystérieux. De là cette lutte intérieure si grave et si ardente à la fois qui se traduit par les alarmes religieuses de saint Jean Chrysostôme et par toute l'histoire si tourmentée de son patriarchat.

Au commencement du VI^e^ siècle enfin, l'ancienne civilisation grecque, avec sa philosophie, sa littérature, son esthétique et son théâtre, avait succombé sous les coups répétés des champions de la nouvelle Église. Ajoutons à cela que le système gouvernemental de Justinien, véritablement meurtrier pour les provinces, faisait converger vers la capitale, préparant ainsi sa propre chute, toutes les forces matérielles et intellectuelles de l'empire. Il se produisit, en outre, au VI^e^ siècle, une modification profonde dans l'Église chrétienne elle-même. L'époque du premier entraînement vers les idées ascétiques fut bientôt passée et la discorde ne tarda pas à pénétrer dans les monastères d'Orient qui, grâce aux brillants services de leurs fondateurs, avaient été longtemps à la tête de l'Église. Les hommes instruits (l'historien de l'Église Sozomène, par exemple) étaient affligés de voir grossir la masse ignorante qui s'efforçait de gouverner l'Église et repoussait la direction intelligente qu'avaient donnée à l'orthodoxie les grands théologiens des IV^e^ et V^e^ siècles. D'autres (Jean Moschus, Jean Climaque) prétendaient qu'il était possible d'amener cette masse à reconnaître sa haute mission, en lui rappelant les grands exemples du passé, et de la faire travailler efficacement au profit de « la philosophie divine », en lui imposant des règles sévères et une rigide organisation. Mais, sans parler des désordres, des excès et même des vices honteux, assez fréquents parmi les défenseurs des moines du VI^e^ et du VII^e^ siècle, inconvénients d'ailleurs inévitables dans les couches profondément troublées de toute société, il est incontestable qu'à cette époque les habitants des cloîtres n'entendaient rien à

la conception idéale du christianisme dans l'Église grecque. Se targuant de leur simplicité, voire de leur rudesse, qu'ils opposaient à la luxure et aux voluptés de Byzance, ils achevèrent, par leur conduite passionnée, de creuser l'abîme politique qui séparait la province de la capitale et grâce auquel le mahométisme put s'emparer assez facilement de l'Égypte.

On comprendra aisément quelles vues pouvaient avoir sur l'art les hommes élevés dans un tel milieu, et quelle dureté, quelle grossièreté les artistes devaient donner aux modèles antiques qu'ils s'étaient appropriés.

Parmi les manuscrits chrétiens et notamment les manuscrits bibliques qui appartiennent à l'âge d'or de l'art byzantin, il faut placer en tête le fragment d'un *Évangile grec* découvert tout récemment (1879) à Rossano, en Calabre. Texte et illustrations ne nous ont été conservés qu'en partie. Voici dans quel ordre sont placées les miniatures : sur les pages 1 à 4 et 7 le fond est divisé en deux parties égales ; la partie supérieure renferme une ou deux scènes de la vie de Jésus, la partie inférieure contient toujours quatre figures de prophètes avec sentences bibliques en caractères d'argent. Sur la page 5 se trouve le titre, richement orné, du manuscrit. A la page 8 on voit les deux parties des scènes de l'histoire du Christ. La page 121 est probablement le titre de l'Évangile de saint Marc. Il y a donc, en tout, outre les titres et les quarante figures de prophètes, quinze scènes historiques. Le Codex de Rossano a été découvert par des théologiens de profession[1] qui, malheureusement, n'ont attaché qu'une médiocre importance au côté artistique et technique de l'œuvre. Toutefois nous leur devons la preuve certaine, appuyée sur des données paléographiques, que ce manuscrit appartient au VI^e^ siècle, et les dessins au trait qui accompagnent leur texte nous permettent de nous faire une idée exacte de la composition des miniatures.

1. Oscar de Gebhardt et Adolphe Harnack, *Evangeliorum Codex græcus purpureus Rossanensis*, in-4°. Leipzig, 1880. Ce Codex se compose de 188 feuillets de parchemin fortement rognées aujourd'hui (0^m^,307 de hauteur sur 0^m^,26 de largeur) ; il comprend les Évangiles de saint Marc et de saint Matthieu (ce dernier jusqu'au 14^e^ verset du XVI^e^ chapitre). Voyez plus loin la gravure de la page 118.

Les figures de prophètes sont presque toutes faites sur le même type. Une sorte de chaire dans laquelle ils se tiennent leur cache la moitié du corps; ils s'appuient tous de la main gauche sur le bord de la chaire et lèvent la droite comme dans un mouvement d'éloquence pressante; le deuxième et le quatrième prophète lèvent les trois premiers doigts en l'air, le premier et le troisième croisent le pouce sur le quatrième doigt. Les uns font donc le geste de la bénédiction latine; les autres, celui de la bénédiction grecque. David, qui apparaît dans chaque rangée de prophètes, a la couronne en tête; il est vêtu d'un manteau de pourpre jeté sur un costume non moins riche. Il a une chevelure claire et porte toute sa barbe, qui est brune; à côté de lui est une harpe. Salomon est une simple copie de David. Quant aux autres prophètes, ils sont représentés par ces trois types invariables : un homme imberbe, un homme à cheveux bruns et un homme à barbe blanche. Souvent le même prophète change de physionomie et paraît tantôt jeune, tautôt vieux. Les sentences bibliques ne sont lisibles qu'en partie, mais celles qu'on peut déchiffrer nous font supposer que ce sont des textes pareils à ceux qu'on retrouve jusqu'au XV^e^ siècle dans les images typologiques du moyen âge. C'est une preuve évidente de la formation et du développement précoce de la typologie.

Dans les scènes historiques il n'y a point de fond à paysages; il est remplacé tout simplement par du parchemin peint en rouge. Les figures et surtout les chairs ont des tons très accentués, les ombres sont soigneusement ménagées, les costumes bien dessinés d'après des modèles antiques, les gestes très expressifs. Quant à la composition, on n'en trouve les prototypes ni dans les plus anciennes peintures des catacombes, ni dans les mosaïques de la même époque; le miniaturiste a agi ici tout à sa guise et selon son inspiration.

Voici dans quel ordre se succèdent les différentes scènes :

1. *Résurrection de Lazare* (fol. *a*). Le Christ, vêtu d'une tunique pourpre et bleu et d'un manteau d'or, marche devant les apôtres et penche la tête vers les sœurs de Lazare agenouillées à ses pieds. Il lève la main droite comme s'il voulait haranguer les assistants. Derrière les femmes

et à leur droite se tiennent des groupes d'amis et de domestiques du défunt; les uns sont tournés vers le Christ, les autres regardent Lazare d'un air étonné ou effrayé. Lazare, momifié et enveloppé de linges, est couché dans un coin de la pièce mortuaire, à droite. Cette scène ressemble plutôt par la composition aux mosaïques de Sicile, qu'à celles de Ravenne.

2. L'*Entrée à Jérusalem* (fol. 1 *b*). A gauche, deux enfants coupent des rameaux de palmier sur un arbre au pied duquel marchent deux jeunes gens qui gesticulent avec une grande animation. Au milieu s'avance Jésus, monté sur une ânesse à la manière des triomphateurs; des hommes étendent des vêtements sur son passage. Un groupe compact d'hommes, tenant des palmes à la main, se presse au devant de lui. Plusieurs enfants sortent des portes de la ville, également avec des palmes. Le Christ est salué joyeusement par des personnages qui regardent de leurs fenêtres, par-dessus les murs de la ville. Cette miniature rappelle la mosaïque de la chapelle Palatine, à Palerme.

3. *Jésus chasse les marchands du temple* (fol. 2 *b*). Jésus discute sous le portique du temple avec des Pharisiens et des prêtres. L'acte d'expulsion est déjà accompli. Les chanteurs et les marchands d'animaux s'éloignent du temple en toute hâte. Même caractère naturaliste.

4. Les *Vierges folles et les Vierges sages* (fol. 2 *b*). Le Christ est au milieu du jardin, derrière une porte fermée, repoussant les jeunes filles imprudentes qui, tenant des torches éteintes, attendent pour entrer. A droite, devant le Christ, se tiennent les cinq vierges sages, dans un jardin plein d'arbres fruitiers (le paradis). Elles sont vêtues de longues robes blanches et portent des torches allumées et des vases bleus remplis d'huile jaune. Dans le coin jaillissent, au pied d'une petite colline, en quatre endroits, les cours d'eau du paradis.

5 et 6. La *Sainte Cène* et *le Lavement des pieds* (fol. 3 *a*). Le Christ et les apôtres sont assis, serrés l'un contre l'autre, autour du *sigma*, table en forme de croissant sur laquelle sont posés deux pains et un plat d'or. Le Christ, désigné simplement par le nimbe, occupe le coin gauche de la table, ses regards sont dirigés vers le spectateur. Parmi les apôtres, trois seulement se distinguent par des mouvements

très animés : le troisième, un homme barbu, qui se passe la main sur la figure, comme pour réfléchir ; le septième, c'est Judas imberbe, qui étend la main vers le plat, et enfin saint Pierre qui, assis en face du Christ, regarde Judas d'un air méfiant ou colère. Le *podium* du *sigma* est doré et divisé en trois parties ; au milieu de chacune d'elles on voit une belle colombe noire. Dans la scène du lavement des pieds, saint Pierre est assis sur une chaise de bois ; la toge retroussée, il baigne ses pieds dans un bassin. En face de lui, le Christ penché s'apprête, malgré un mouvement de répulsion de saint Pierre, à commencer la cérémonie du lavement. Quant aux autres apôtres, formant un groupe serré compris entre le Christ et saint Pierre, ils ne montrent que la partie supérieure du corps.

7. *Distribution du pain* (fol. 3 *b*). Le Christ, debout dans un coin du tableau, à gauche, tient dans la main gauche un pain et en donne un morceau à un apôtre qui s'incline humblement, appuyé sur son bras. Derrière celui-ci on aperçoit un autre apôtre levant les bras au ciel. Quatre autres apôtres, assez éloignés l'un de l'autre, s'approchent du Christ la tête penchée avec humilité ; les uns ont les mains cachées, d'autres tendent les bras vers lui.

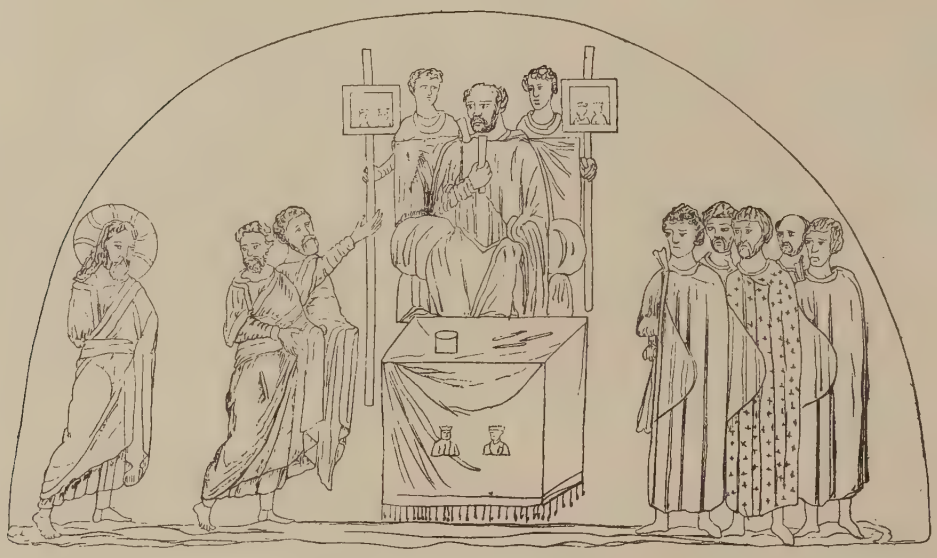
8. *Distribution du vin* (fol. 4 *a*). Cette scène est intimement liée à la précédente. Saint Pierre, profondément incliné, boit dans une riche coupe que lui passe le Christ. Les cinq autres apôtres, à égale distance l'un de l'autre, vont au-devant du Christ, tous dans la même attitude.

9. Le *Christ sur le mont des Oliviers* (fol. 4 *b*). Par exception, le fond ici forme paysage. En haut, une bande bleue ornée d'étoiles et du croissant ; en bas, une bande noire représentant la nuit ; le sol est gris sombre. A droite, le Christ est agenouillé en prières ; à gauche, c'est encore lui qui se penche sur les trois apôtres qui dorment et touche l'épaule de saint Pierre.

10. La *Guérison de l'aveugle* (deux scènes, fol. 7 *a*). A gauche, le Christ, précédé de deux apôtres, touche les yeux de l'aveugle qui s'incline et s'appuie sur un bâton. A droite, l'aveugle se mouille les yeux avec de l'eau qu'il prend dans un vase ; en face, groupe de curieux, hommes et femmes.

11. Le *Bon Samaritain* (fol. 7 *b*)[1]. A gauche, une ville en raccourci : porte et murs ; au delà émergent une coupole bleue et des arbres. Le Christ lui-même fait l'office du bon Samaritain. Il se penche vers le blessé qui est couché à terre. Un ange aux mains couvertes lui tend une coupe d'or. A droite, le Christ conduit le blessé, chargé sur un mulet, dans une auberge et paie l'hôte qu'on ne voit qu'à demi.

12. Le *Christ devant Pilate* (fol. 8 *a* en haut). Pilate, barbe et



LE CHRIST DEVANT PILATE.
Miniature du VI^e siècle. D'après le *Codex Rossanensis.*

cheveux blancs, trône sur une haute chaise tendue de linge blanc. Derrière lui, deux soldats romains tiennent des étendards d'or ornés de portraits en buste de l'empereur. Devant la chaise est une table avec un encrier et trois rouleaux de papier ; à la gauche de Pilate se tiennent deux écrivains chargés de l'accusation. Derrière eux, le Christ s'avance lentement. De l'autre côté on aperçoit un groupe de cinq personnages vêtus de longs manteaux.

13. *Repentir et mort de Judas* (fol. 8 *a* en bas). Dans une grande

1. D'après saint Luc, X.

salle carrée et voûtée sont assis deux grands prêtres; devant eux, Judas rapportant l'argent qu'il avait reçu se tient debout. Le geste de l'un des grands prêtres montre clairement le refus. A droite, Judas est pendu à la branche d'un arbre dépouillé.

14. Les *Juifs devant Pilate* (fol. 8 *b* en haut). Ici, comme sur la page précédente, Pilate, assis sur une chaise haute et accompagné de deux porteurs d'étendards, domine la scène. Le Christ manque. A droite et à gauche, suivant les contours en demi-cercle du tableau, sont placés deux groupes de Juifs qui, les bras tendus, réclament de Pilate la mort du Christ. A droite, près d'une table, un écrivain est occupé à écrire le jugement sur une tablette.

15. Le *Christ et Barabas* (fol. 8 *b* en bas). A gauche, le Christ est debout, les mains cachées sous la robe, entre deux sbires qui le menacent de verges. A droite, Barabas, pieds et mains liés et se tordant en tous sens, est conduit par deux autres sbires.

Outre le titre général de l'œuvre qui renferme, dans un cercle bigarré assez large et orné de clous d'argent, les portraits-médaillons des quatre évangélistes, il nous reste à citer le titre de l'Évangile de saint Marc. L'évangéliste, assis sur un siège de marbre, sous un vaste portique soutenu par des colonnes bleues, écrit sur un rouleau placé sur ses genoux les premières paroles de l'Évangile. Devant lui se tient debout une figure de femme voilée et, à en juger par le mouvement de sa main, saint Marc écrit sous sa dictée. Il est évident, malgré le nimbe qui l'entoure, que ce ne peut être une figure historique : ce doit être la personnification de l'Inspiration, Εὕρεσις ou Φρόνησις dans le manuscrit de Dioscorides, l'Exil dans la *Genèse* de Vienne, la Mélodie dans le *Psautier* de Paris, personnifications qui apparaissent au milieu de scènes historiques.

Nous avons déjà fait remarquer qu'il n'y avait point de relations étroites entre les miniatures du *Codex Rossanensis* et les mosaïques de la même époque et qu'elles portaient plutôt l'empreinte d'une conception indépendante. Par contre, plusieurs scènes de ces miniatures (notamment la distribution du pain et du vin) sont reproduites

avec quelque analogie dans les manuscrits grecs ultérieurs. Le point important de ces miniatures est l'absence d'éléments symboliques et la tendance prononcée vers la représentation historique. Plusieurs figures respirent la vie et sont même empreintes d'un réalisme un peu grossier : tel est Pilate consterné, un pharisien pensif, Barabas, dont le type de bandit vulgaire nous rappelle les naturalistes du XVII^e^ siècle, le greffier du tribunal, etc. On trouve dans le manuscrit une expression dure, mais vive et passionnée, trait qui caractérise bien les productions de l'art monacal [1]. D'ailleurs, cette première illustration de la *Passion* du Christ est parfaitement conforme aux rites liturgiques grecs de la semaine sainte, ce qui rapproche ce manuscrit des grandes miniatures de l'Évangile syriaque du moine Rabula. L'art antique avec sa beauté tout extérieure ne suffit plus, et les moines, nouveaux maîtres de l'art, se meuvent dans un milieu tout à fait intime, qui a son importance pour l'iconographie. Ainsi, le type du Christ dans l'Évangile de Rossano occupe une place intermédiaire entre les mosaïques de Saint-Apollinaire-Nouveau à Ravenne et celles de Saints-Cosme-et-Damien à Rome. La miniature s'est approprié les traits principaux de ce type naturaliste et grossier des bas-reliefs de la porte de Sainte-Sabine à Rome, type qui remplace ici partout (ainsi que dans les représentations des miracles) le type antique du Bon Pasteur. Il est évident que ce type-là a été créé en Orient et lui appartient en propre.

Il serait d'une importance capitale de préciser la question de provenance du manuscrit de Rossano. Nous préférons à toute autre l'hypothèse de la provenance d'Alexandrie ou de la Basse-Égypte. C'est là, comme on sait, que, pendant les premiers siècles de l'Église, on cultivait le plus la littérature, la calligraphie et les sciences en général. C'est là qu'on a employé les plus belles sortes de parchemin fin et presque transparent et pour les in-folio et pour les in-octavo microscopiques ; plusieurs rouleaux en parchemin, conservés dans la

1. On retrouve cette forme de l'art dans plusieurs copies postérieures, provenant de cette époque. Ainsi, dans l'*Évangile copte*, de la Bibliothèque Nationale de Paris, n° 13 ; dans les *Parallèles*, des Pères de l'Église, de la même Bibliothèque, n° 923, et dans les *Oraisons de saint Grégoire*, de l'Ambrosienne, n° 9950. Voir plus bas.

Bibliothèque du Mont-Sinaï, nous montrent les traces de ce luxe de la calligraphie [1].

Une autre question tout aussi intéressante, celle de la date du manuscrit [2], ne pourra pas, selon nous, être tranchée avant la publication en fac-similé de ces miniatures si précieuses.

Un manuscrit à miniatures de la même époque et non moins important est l'*Évangile syriaque,* écrit en 586 par le moine Rabula [3]. Bien qu'il y ait entre ce manuscrit et le *Dioscorides* un espace d'environ cent ans, et bien qu'il en existe encore de plus anciens parmi les manuscrits enluminés de cette période, celui de Rabula mérite d'être étudié avec une attention toute particulière, car c'est le seul monument de ce genre qui porte une date exacte. Toutefois cet Évangile, tant par ses compositions que par son procédé d'exécution, se rattache encore à la période précédente. Il a été exécuté dans une province où le mouvement nouveau a pénétré forcément bien plus tard que dans les localités plus rapprochées du centre.

Remarquons tout d'abord que le procédé technique de ces minia-

1. M. Oussoff, professeur de zoologie à Moscou, a confirmé cette hypothèse de la provenance du manuscrit d'Alexandrie, en prouvant que les types des animaux ici représentés indiquent précisément la Basse-Égypte. Voir son article dans les publications de la *Société archéologique de Moscou* pour l'année 1881, avec 9 planches lithographiées.

2. Le professeur Oussoff (*ibid.*) a essayé de trouver cette date dans les figures des *Labarums,* représentant deux empereurs régnant en même temps. Comme cette association ne se retrouve plus qu'une *seule fois,* après Arcadius et Honorius, jusqu'au x^e^ siècle, et notamment pour Justin I^er^ et Justinien, on pourrait en conclure que nous avons ici leurs portraits, et que le manuscrit est de l'an 527. Mais on ne saurait à cet égard se montrer bien affirmatif, et il serait bien possible que nous eussions ici l'empereur et l'impératrice, ou même leur fils. On sait d'ailleurs que les détails de ce genre étaient reproduits à l'infini ; aussi ne pourrait-on affirmer qu'une chose, c'est que le manuscrit a été exécuté après l'an 527.

3. Ce manuscrit se trouve à la Laurentienne de Florence. (*Cod. Syr.,* 56.) Il a été écrit au couvent Saint-Jean de Zagba, ville de Mésopotamie. Au xi^e^ siècle, il a été transporté, sur l'ordre du patriarche d'Antioche, au couvent de Notre-Dame de Botra, de là au couvent de Cannubin, près du Liban ; il n'a été placé à la Laurentienne qu'au xv^e^ siècle. Les grandes miniatures comme les vignettes ont été ajoutées à la fin (sans doute par le relieur) sur quatorze feuilles séparées ; elles devraient cependant figurer au commencement du manuscrit. Les pages ont été coupées d'une façon barbare, de telle sorte que les bords des vignettes sont perdus. D'Agincourt nous donne une description, insuffisante d'ailleurs, de ces miniatures ; il en reproduit même quelques-unes (planche 27), notamment l'*Ascension* et certains détails. Les copies en couleur de Labarte sont d'une exactitude parfaite. (Planche 80. *Le Crucifiement.*) Enfin, dans la *Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa,* du Père Garrucci ; Prato, 1873-76, in-f^o^ (planches 128-140), on trouve des copies des grandes miniatures et des canons ; mais elles ne rendent pas bien l'original. Chez Westwood, *Pal. sacra,* un fac-similé ; chez Assemani S. S., *Catalogue,* 1742, quelques dessins, etc.

tures est partout le même[1]. Il s'ensuit que les grandes miniatures comme les vignettes sont du même temps et ont été dessinées par le même moine Rabula. L'exécution négligée ou peu habile, d'une part, et le cachet artistique de la composition, de l'autre, prouvent que le miniaturiste avait des modèles tout prêts sous la main. Le procédé technique est celui de la décadence de l'art antique; il ne saurait être mieux comparé qu'au procédé usité dans les dernières miniatures de la *Genèse* de Vienne. Pour mieux faire ressortir les ombres, le peintre se sert beaucoup de contours noirs. Il emploie le même moyen quand il veut encadrer une figure qui est déjà colorée, différant en cela des miniaturistes des XII^e^-XIII^e^ siècles qui n'enluminaient les figures qu'après avoir dessiné leur contour en noir. Ces contours sont employés également dans des groupes entiers quand l'artiste veut séparer les figures les unes des autres, ou bien lorsque, faute de tons clairs, il cherche à distinguer plusieurs nuances sombres qui sont adjacentes. Il n'y a aucune complication, aucun modelé dans les couleurs. Une particularité propre à l'Orient syriaque, que nous devons signaler ici, c'est la prédominance du rouge dans tous les détails, tels que vêtements des anges, costumes des saints, lever et coucher du soleil, etc. Les points clairs sont nombreux et parfois même exagérés, à la manière byzantine. Les différentes parties du corps, notamment la tête, les bras et les jambes sont confus. (Comp. le Virgile du Vatican.) Les yeux sont faits au moyen d'un point noir et d'un point blanc placé à côté, ce qui donne au regard une vivacité désagréable. Les sourcils forment un angle droit avec le nez et impriment ainsi au visage une certaine expression de dureté et de sauvagerie. Les proportions des corps sont petites, les figures généralement comprimées, les plis des chairs sont par conséquent épais, les mains et les pieds enfin sont plus grands qu'ils ne devraient être. Les animaux sont assez bien dessinés et ne le cèdent en rien, comme types, aux vignettes du *Dioscorides;* l'exécution seule en est plus faible. Malgré un grand nombre

1. Cette remarque a son importance, car d'aucuns prétendent que certaines de ces miniatures datent d'une époque postérieure au VI^e^ siècle; ils appuient leur opinion sur les motifs d'ornementation qui rappelleraient l'époque carlovingienne (VIII^e^-IX^e^ siècles).

de traits rappelant la facture antique, l'ensemble du manuscrit tient par les procédés, par le choix des types et par la composition, à l'art byzantin. A côté des formes vagues et effacées, on voit des figures bien accentuées avec des costumes finement peints et plissés à la manière byzantine; mais cela seulement dans les scènes de l'Évangile pour lesquelles l'art byzantin a une prédilection toute spéciale.

Nous avons affaire évidemment à un monument qui a marqué les progrès de l'art vers la solution de certaines questions soulevées par la religion chrétienne. Tant que l'art n'a pas encore de types essentiellement religieux, il n'hésite pas à recourir à des moyens, fort importants sans doute et intéressants pour l'antiquité, mais fastidieux dans l'iconographie de l'époque ultérieure, parce qu'ils n'offrent pas assez de variété et forment un véritable anachronisme. C'est ainsi, par exemple, que le geste de la bénédiction grecque apparaît, non seulement dans toutes les scènes où le Christ est représenté comme Rédempteur, comme prédicateur ou comme faiseur de miracles; nous le voyons répété chez tous les apôtres et prophètes, dès qu'ils assistent à une prédication, à une leçon, ou qu'ils prennent part à une conversation religieuse. Mais on ne retrouve plus cette répétition dans beaucoup de personnages principaux de l'Ancien et du Nouveau Testament; on y sent plutôt une tendance vers un idéal nouveau. Ce qu'il y a de très remarquable dans cette poursuite de la nouveauté, c'est le double type du Christ. Dans les grandes miniatures représentant des scènes solennelles, c'est une figure assez vulgaire de l'art chrétien primitif, modifiée par quelques traits locaux : de longs cheveux noirs retombant sur les épaules, une barbe courte également noire, un visage plutôt ovale que large. Dans les scènes évangéliques, au contraire, le Christ apparaît sous les traits d'un jeune homme imberbe ou avec un léger duvet au menton; sa chevelure est frisée et rougeâtre. Nous avons dans ce type une trace de l'ancien naturalisme qui a prévalu pendant longtemps, avant la pieuse tradition du VI^e^ siècle, sur la personne du Christ et avant l'apparition des nombreuses images[1] de cette époque qui le

1. Voyez, sur l'histoire du type du Christ et sur ses légendes, Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste,* tome III, pages 186-190. C'est une étude assez étendue. — Voyez aussi Didron, *Iconographie de*

représentent. Toutefois, le naturalisme s'inspira de la tradition d'après laquelle le Christ avait un beau visage et une chevelure bouclée[1]. C'est ainsi que l'art, tout en représentant le type réel d'un Juif, lui conserva la majesté idéale de la figure qui se distingue par sa haute stature. Ce type était une nouveauté iconographique issue de l'histoire du Christ des premiers temps de la chrétienté. On sait que le type jeune symbolisant le Christ (sur les sarcophages, dans les peintures des catacombes, etc.) ne disparut qu'au IV^e^ siècle, et non au II^e^ ou au III^e^ (comme on l'a souvent supposé d'après des copies ultérieures), pour être remplacé fréquemment par ce type d'un caractère historique qui représente le Christ dans la force de l'âge, avec une barbe et une longue chevelure. Mais dans ce type nous rencontrons parfois des traits de la figure antique (par exemple, dans la scène de l'hémorroïsse, dans le sarcophage bien connu du musée de Latran[2]), ou bien des traits quelque peu vulgaires, comme si on les avait cherchés dans le texte d'Isaïe ou dans ceux de Clément d'Alexandrie, de Justin ou de Tertullien. (Voyez les tablettes en ivoire du musée chrétien du Vatican et les bas-reliefs de la porte de Sainte-Sabine.) Ce type historique ou mieux byzantin est bien plus accentué dans les mosaïques de Sainte-Pudentienne à Rome (il n'en est resté d'ailleurs qu'une ombre, après la restauration), de la basilique de Saint-Jean de Latran, de celle de Saint-Paul, près de Rome, de l'arc triomphal de l'église Saints-Cosme-et-Damien, enfin, dans la nef centrale de l'église San Apollinare Nuovo de Ravenne. Dans la mosaïque de Sainte-Constance de Rome, la figure du Christ est jeune avec une très légère barbe au menton et une longue chevelure blonde[3]. Pendant que le véritable type byzantin, tel

Dieu, pages 247 et suivantes. — Cf. Grimouard, *Guide de l'art chrétien*, tome II, page 241. — Wilh. Grimm, *Die Sage vom Ursprung des Christusbildes* (Mémoires de l'Académie de Berlin, 1842, pages 122-175); Grimm considère l'image d'Abgar comme un type byzantin.

1. Ce type, ainsi que la figure du Christ de la mosaïque de Sainte-Constance, publiée par M. Eugène Müntz dans la *Revue archéologique*, 1876, nous paraît correspondre très exactement à la description ci-dessus, bien que Schnaase (*ibid.*, page 189) pense que c'est là un type qui nous est encore inconnu.

2. Publié par M. Grimouard de Saint-Laurent, dans son *Guide de l'art chrétien*, I^er^ volume, 1875. M. le commandeur J. B. de Rossi pense même que cette scène, étant la reproduction du groupe exécuté par le sculpteur Pappias, nous donne précisément le type oriental du Christ. Comparer ce type historique avec la figure juvénile du Christ Bon-Pasteur, sur le devant même du sarcophage.

3. Voir la planche photolithographique de l'article de M. Eug. Müntz : *Revue archéologique*, 1875.

qu'il a été décrit par saint Jean Chrysostôme et par d'autres auteurs, se développe définitivement dans les miniatures de Cosmas Indicopleustès et dans les mosaïques de Sainte-Sophie, les mosaïques du Nouveau Testament de San Apollinare Nuovo oscillent entre deux types : le type jeune et le type viril. Le même fait a lieu pour les portes de la basilique de Sainte-Sabine et pour plusieurs autres monuments chrétiens primitifs. Ces deux types n'apparaissent pas d'ailleurs indistinctement dans toutes les phases de l'histoire du Christ : dans les épisodes de la vie terrestre jusqu'à la Cène, il est représenté sous les traits d'un jeune homme, au visage plein, ovale et agréable, d'un caractère antique, et avec une chevelure courte; dans les scènes des miracles, l'adolescent a déjà des cheveux tombant sur les épaules et séparés par une raie au milieu; dans la Cène et dans les premiers épisodes de la Passion, c'est un homme dans la fleur de l'âge, avec de la barbe aux joues et au menton; enfin, dans la scène du Portement de croix et après la Résurrection, il a toute sa barbe, passablement touffue, et de longs cheveux qui lui encadrent la figure. Ce dernier type se retrouve dans les mosaïques de Ravenne comme dans celles de Rome. L'artiste a voulu ici se soumettre aux exigences du naturalisme quelque peu naïf de ses contemporains, ou bien il a tenu à rester dans les limites de la tradition[1].

Les miniatures du manuscrit syriaque de la Laurentienne offrent également des traces de traditions antiques : ni les apôtres ni la Mère de Dieu n'ont de nimbe; le nimbe des anges est bleu de ciel; détail fort intéressant et assez rare dans l'art chrétien[2]; le nimbe du Christ est d'or, et pas encore crucifère.

Sept grandes miniatures du manuscrit en question présentent un intérêt particulier; deux d'entre elles ressemblent à un frontispice ou à une dédicace; les autres servent à illustrer les principales scènes de l'Évangile, telles que le Crucifiement, l'Ascension, la Descente du Saint-

1. Voyez les dessins de M. Rohault de Fleury, *l'Évangile*, 1874, 2 volumes, et les planches photographiées de Ricci, nos 127-152. E. Müntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*; Paris, Rouam, 1885, page 26.

2. Dans les mosaïques de la voûte de Santa Maria Maggiore, les nimbes des anges sont blancs ou rosés; dans celle de Santa Maria della Navicella (IXe siècle), ils sont bleu de ciel et dorés chez les archanges.

Esprit, etc. L'ordre dans lequel ces compositions étaient placées primitivement a été détruit, et il n'est guère possible de le rétablir.

1. *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.* Au milieu, la Vierge se tient debout et exprime son étonnement au sujet de ce qu'elle voit, en levant la main droite jusqu'à la poitrine et en rapprochant les trois premiers doigts, geste qui correspond à la bénédiction grecque. De chaque côté on voit, placés sur deux rangs, les apôtres, parmi lesquels il est facile de distinguer saint Pierre, saint André, saint Matthieu, saint Marc et saint Luc; conformément à l'usage naïf des temps anciens, tous les apôtres jeunes sont relégués au second plan. Les uns prêchent, d'autres causent, selon qu'ils joignent les doigts comme pour bénir ou qu'ils étendent la main droite. Saint Pierre, par un mouvement brusque, quitte le groupe et va de son côté. Tous sont vêtus de la même façon, d'une tunique jaunâtre ou bleue et d'un himation bleuâtre; la tunique est ornée d'une large bande rouge qui court de haut en bas. La Vierge porte un chiton bleu et une pénule jetée autour de la tête où l'on aperçoit les rebords d'un bonnet blanc. Elle a, en outre, des chaussures rouges qui font partie intégrante du costume impérial de Byzance. (Il était défendu de porter des chaussures de cette couleur, et c'est en raison de cette interdiction qu'elles furent adoptées de bonne heure pour l'iconographie de la Vierge, des anges, etc.) Le nimbe de la Vierge est d'un jaune tendre, c'est-à-dire doré; quant à ceux des apôtres, ils sont cernés de bleu sur le fond de la miniature qui est rose et doit évidemment indiquer l'aurore. Le Saint-Esprit descend du haut d'un ciel bleu ayant la forme de cercle; c'est comme un rideau au bas duquel poussent des plantes en grand nombre (serait-ce une indication du Paradis?) Mais pourquoi toutes les figures sont-elles debout, et pourquoi le sol est-il couvert de gazon, puisque l'action se passe dans une maison? Nous pourrions peut-être en conclure que nous sommes ici en présence d'une composition inconnue, d'autant plus qu'une autre scène de la Descente du Saint-Esprit se retrouve à la fin du manuscrit. (Voir plus bas.)

2. *Frontispice.* Sous la voûte d'un portique orné d'une croix et garni de plantes (c'est encore la représentation symbolique du Paradis),

le Christ est assis sur un trône byzantin ; une auréole bleue, en forme de *mandorla,* autour de la tête. Il reçoit, le livre à la main, les quatre personnages qui s'approchent du trône, tenant dans leurs mains couvertes l'Évangile ; le troisième de ces personnages pourrait bien être le moine Rabula lui-même. La seule figure intéressante est celle du Christ : il est représenté sous les traits d'un jeune homme aux cheveux frisés, habillé d'un himation de pourpre et couronné d'un nimbe jaune.

3. L'*Ascension.* La composition est remarquable. Au bas, un groupe qu'on retrouve partout dans la suite ; au milieu, la Vierge, les bras étendus ; sa pénule de pourpre est bordée de franges. A ses côtés, deux archanges s'entretiennent avec des apôtres : l'un montre le ciel, l'autre se tourne du côté des assistants. Les mouvements de tête très accentués et les mains levées indiquent visiblement une grande inquiétude dans les groupes. Tout cela constitue une scène très vivante, que l'art byzantin a reproduite plus tard sans modification aucune ; seulement les contrastes entre les figures qui forment pendants auront plus de symétrie. Parmi les apôtres on distingue saint Paul, qui regarde le ciel dans une attitude d'extase, et, de l'autre côté, saint Pierre qui demande une explication. Il tient la croix comme sur les plus anciennes mosaïques. Le fond est un paysage montagneux. Plus loin, le Christ tenant un rouleau déplié dans la main gauche et ouvrant la main droite, comme pour annoncer au monde la Révélation, monte au ciel dans une auréole en forme d'amande : celle-ci est traînée en haut par deux anges et en bas par un char orné des quatre emblèmes apocalyptiques. De chaque côté deux archanges se pressent au-devant du Christ, portant la couronne d'or et rouge des martyrs. Le ciel empourpré est couvert de nuages ; on y aperçoit le Soleil et la Lune sous forme de visages. Cette miniature représente le triomphe du martyre, et, dans son ensemble comme dans ses détails, elle se rapproche des conceptions apocalyptiques des scènes de l'Évangile dans les anciennes mosaïques de Rome et de Ravenne ; mais elle les dépasse par la variété et la richesse de la composition.

Nous trouvons le prototype de cette scène sur des bas-reliefs de la

porte de Sainte-Sabine; l'Ascension y est traitée complètement à la manière des diptyques; on y voit saint Pierre et saint Paul couronnant d'un diadème la figure de l'Église. Il est à remarquer que le nimbe du Christ est simple et non crucifère sur la miniature qui nous occupe comme sur le bas-relief de Sainte-Sabine, ainsi que dans les catacombes et sur tous les autres monuments de l'art chrétien primitif, chaque fois qu'on est en présence d'une scène qui se passe après la Résurrection. Il y a, dans le dessin, de la vie et un certain enthousiasme lyrique qui a remplacé la beauté un peu froide de l'ancienne manière chrétienne.

4. *Le Crucifiement.* Après la représentation symbolique de ce sujet sur les ampoules de Monza, qui datent du VI^e^ siècle, celle de la miniature du codex de Rabula est certainement une des plus anciennes. Toutefois, le même sujet est traité sur les bas-reliefs de la porte de Sainte-Sabine, et avec des détails fort intéressants au point de vue iconographique; la miniature en question n'a donc pas le mérite de la priorité. M. Rohault de Fleury a publié aussi une tablette en ivoire du VI^e^ siècle appartenant au musée du Vatican[1], qui se rattache au bas-relief dont nous venons de parler. Sur les miniatures le Christ est représenté vêtu d'un long *colobium* de pourpre à bandes d'or, tandis que les larrons n'ont que des ceintures autour des hanches. L'iconographie obéissait donc déjà à cette époque à cette discipline ecclésiastique qui voulait que le Christ fût représenté habillé. Sur le bas-relief et sur la tablette il est, conformément à l'usage adopté dans ce cas à Rome, représenté nu, c'est-à-dire avec une écharpe enroulée autour du corps. On aperçoit d'ailleurs dans cette scène des détails qui seront reproduits ultérieurement : le centurion Longin transperce les côtes du Seigneur avec une lance; un Juif passe une éponge au Christ en tenant un vase rempli de vinaigre. A la droite de la croix se tiennent la Vierge et saint Jean en larmes; à gauche, trois femmes. Dans le bas, trois hommes jouent le vêtement du Christ, en cherchant à deviner le nombre de doigts ouverts; c'est le jeu en usage en Italie (*morra*). L'artiste a dû évidemment s'inspirer à la même source antique qui se révèle et dans le modelé des nus et dans la vivacité du mouve-

1. *L'Évangile*, planche 88.

ment et dans l'attitude magistrale des figures, notamment dans celles de Longin et du Juif; les physionomies sont, en outre, très expressives. Et cependant l'auteur de cette œuvre n'avait à sa disposition que des moyens d'une grande simplicité. Détails importants à noter au point de vue iconographique : aux côtés du Christ on voit le soleil et la lune; le corps du Christ et ceux des larrons sont cloués chacun avec quatre clous; la croix n'a pas de traverse. Le paysage renferme deux montagnes, comme dans les miniatures du x^e^ siècle.

5. *La Résurrection du Christ*[1] est traitée à la manière byzantine : un ange l'annonce à deux femmes qui sont venues au tombeau; l'une tenant à la main une *albâtre,* l'autre de l'encens dans un seau à charbon. Le tombeau est un mausolée antique orné de colonnes d'ordre ionique. Un flot de lumière qui jaillit par une porte entr'ouverte éblouit les guerriers qui se sauvent et tombent à terre. Il y a évidemment dans ce détail tout particulier une tentative réaliste et peut-être aussi le désir de conserver le voile du mystère que l'Évangile a jeté sur cet événement. Sur le côté, le Christ ressuscité se montre à deux femmes qui sont dans un jardin; l'une d'elles est nimbée. Le ciel rose est rehaussé d'un bandeau pourpre de nuages.

On trouve dans le manuscrit de Rabula ce qu'on est convenu d'appeler les *canons* (recueil des passages parallèles des quatre Évangiles, d'après Eusèbe). Ils sont encadrés dans deux demi-cercles qui reposent sur trois colonnettes de différentes couleurs. Sur le fronton, une croix est enchâssée dans un médaillon; au-dessus, des fleurs et différents oiseaux, dont les uns sont nichés dans leurs nids, et les autres picotent des fruits. Une nuée de canards nagent tout autour du cadre. On voit aussi des oiseaux voltigeant près d'une rose, d'une fontaine, etc. Si l'on se rappelle que les premiers auteurs chrétiens appelaient le Christ source de vie, eau, rivière, etc., nous reconnaîtrons sans peine dans cette décoration une idée symbolique. Souvent nous rencontrons deux pigeons sur les diptyques, les mosaïques, etc.; ce détail a une signification particulière, car on sait que saint Cyrille d'Alexandrie aime à comparer le Christ à une tourterelle et à une colombe

1. Voyez les gravures dans l'ouvrage de M. Rohault de Fleury, planche 93.

(*turtur et columba*)[1]. Ce symbole a le même sens dans la décoration du tombeau bien connu de Galla Placidia, à Ravenne.

Plus tard, toute cette ornementation se complique et perd sa signification primitive ; elle offre dans les Évangiles des VIII^e^-XIII^e^ siècles un caractère absolument extérieur, et, par le choix même des sujets, elle ne sert plus qu'à rehausser la beauté des voûtes et des absides.

Dans l'Évangile syriaque, on voit, de chaque côté des arcades du canon, des vignettes illustrant les principaux faits de l'Évangile ; ces illustrations sont parfaitement adaptées au cadre restreint de l'œuvre. Le Christ est debout devant Pilate ; celui-ci est assis sur un fauteuil près d'une table et se lave les mains. Ici l'on aperçoit Judas pendu ; là le Christ qui, emmené par des esclaves, guérit, par l'imposition de sa main, l'oreille de Malchus[2]. La réunion de ces scènes nous rappelle les planches que nous avons décrites plus haut. Le Christ, tenant un calice à la main, distribue le pain aux apôtres ; c'est une représentation fort intéressante et la plus ancienne certainement de la sainte Cène. Nous la retrouverons plus tard sur la fameuse dalmatique impériale de Rome[3]. De l'autre côté de l'arcade est figurée l'entrée du Christ à Jérusalem. Le Christ prêche, assis au pied d'une montagne, en compagnie de deux apôtres (saint André et saint Philippe?). La guérison des malades et la multiplication des pains sont traitées exactement de la même façon que dans la mosaïque de Sant' Apollinare Nuovo : le Christ bénit deux poissons que tiennent deux apôtres à côté de lui. A notre avis, les deux poissons[4] et toute cette composition ont une signification symbolique. Nous en avons une preuve indiscutable dans les Commentaires des Évangiles de saint Cyrille d'Alexandrie, qui, faisant un parallèle entre les cinq livres de Moïse et l'Évangile, compare les cinq premiers aux cinq pains et le second — c'est-à-dire

1. Notamment dans son ouvrage sur *l'Adoration dans l'Esprit et la Vérité*, édité par Migne, *Patrol. Cursus complet. Ser. gr.*, tome LXVIII, page 970.

2. Voyez *l'Évangile*, de M. Rohault de Fleury, planche 78.

3. Voyez Didron, *Annales archéologiques*, tome I^er^, pages 152 et suivantes. Voyez aussi, sur la manière de traiter ce sujet, le travail de M. Dobbert, *Das Abendmahl*, etc., dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de Zahn, 1871.

4. La plus ancienne représentation du même détail se trouve dans la mosaïque de la même église, à Ravenne. Voyez Rohault de Fleury, planche 73.

la sagesse des apôtres — aux deux poissons [1]. La scène du Christ avec le centurion qui reçoit la bénédiction sur ses mains couvertes offre également beaucoup d'intérêt. Ce sujet a été traité pour la première fois dans les mosaïques byzantines de l'église de Monreale. Deux évangélistes, l'Évangile à la main (saint Luc et saint Marc probablement), tous deux jeunes et imberbes, se tiennent debout. Deux autres sont assis plus loin dans des fauteuils, tenant un chandelier antique; si le vieux est saint Jean [2], le jeune doit être saint Matthieu. Nous avons là les plus anciens types byzantins d'évangélistes; ils sont déjà remplacés par des types ordinaires et postérieurs dans le manuscrit de Cosmas. On voit enfin le Christ et saint Pierre, qui a pris un poisson à la pêche.

A partir de cette page, la partie supérieure des arcades est ornée de portraits de patriarches, de prophètes et d'autres personnages; la composition, l'attitude et les draperies ont un caractère absolument antique; les plis, très nombreux, sont traités dans un style ornemental, mais d'une manière un peu lâchée. Les couleurs sont mates, les ombres ont la teinte verte si fréquente dans les mosaïques ravennates du VI^e^ siècle. Il y a en tout vingt-quatre personnages qui ont le caractère monumental des mosaïques. Ils tiennent des rouleaux (et non des livres, comme plus tard dans le manuscrit de Cosmas); quelques-uns les ont déroulés et les lisent. Au-dessus de Zacharie on aperçoit une faucille; Jonas est couché sous un figuier; Josué, fils de Nun, représenté sous les traits vulgaires d'un guerrier romain, arrête le soleil et la lune; Aaron tient le sceptre fleuri. Dans les chitons de nuance rose et bleue, on reconnaît déjà les couleurs byzantines; on y voit aussi des vêtements verts et jaunes, comme dans la peinture romaine. Viennent ensuite quelques sujets de l'Évangile, d'une exécution médiocre, mais traités dans le style chrétien primitif [3] : le Christ guérissant les deux

1. Migne, *Patrol. Cursus complet.*, tome LXXIII, page 459.

2. Dans l'art byzantin, saint Jean est toujours représenté sous les traits d'un vieillard; c'est ainsi qu'il nous apparaît dans l'abside de Saint-Vital, à Ravenne (voyez Rahn, *Ravenna*, 1869, page 60), et dans la mosaïque de Saint-Paul, de Rome.

3. Il est à remarquer que toutes ces scènes sont représentées ici dans l'ordre inverse, si toutefois tel était l'ordre primitif du manuscrit.

possédés, la Samaritaine, l'Hémorroïsse, les Noces de Cana, le Baptême, la Nativité, le Massacre des Innocents, l'Annonciation de Zacharie (assis sur un trône, Zacharie est couronné d'un diadème en forme de *calathos*), comme dans l'église de Santa Maria Maggiore. Dans la scène de la Nativité, la Vierge est assise, au lieu d'être couchée (comme dans les images byzantines qui ont subi l'influence du naturalisme); Joseph est debout près du berceau, se penchant sur l'Enfant avec un regard plein de tendresse. Ce sujet nous semble ici traité avec autant de grandeur, quoique avec moins de magnificence et plus de simplicité, que dans les œuvres byzantines du XI^e^ siècle. Dans l'épisode du Baptême, le Christ est plongé dans l'eau jusqu'à la poitrine; saint Jean pose la main droite sur lui; plus haut, on voit le Saint-Esprit et la main de Dieu avec l'index ouvert[1] : c'est la composition ordinaire, telle qu'on la trouve dans les Catacombes; sauf que saint Jean est vêtu du costume des apôtres. Enfin, deux grandes miniatures représentant deux moines sous le portique avec la Vierge et l'Enfant Jésus, habillé de vêtements byzantins fort riches et de différentes couleurs (l'Enfant porte déjà le chiton d'or). Le visage de la Vierge a une grande expression de jeunesse, et se rapproche ainsi de la Vierge des Catacombes et de celle de la mosaïque de Santa Maria Maggiore.

La dernière grande miniature contient onze figures assises sur les coussins d'un triclinium. (Comp. le dessin du *Dioscorides*.) Nous sommes évidemment ici en présence des apôtres s'entretenant avant la Descente du Saint-Esprit : c'est une scène correspondant à la Descente elle-même dans la première miniature. L'apôtre saint Pierre, à gauche du spectateur, parle en bénissant; tout le groupe de droite écoute, attentif, en s'inclinant; les autres discutent; il en est de même, au milieu, de Joseph et Mathias, celui-ci nouvellement admis parmi les apôtres. (*Acta Ap.*, I, 15-26.) Il n'y a entre cette composition et la Descente du Saint-Esprit de l'époque ultérieure de l'art byzantin qu'un point commun, à savoir que les apôtres sont assis en hémicycle. Cette scène dramatique n'a rien de commun non plus avec l'assemblée solennelle des apôtres, telle qu'elle a été copiée sans doute sur les

1. V. Rohault de Fleury, *l'Évangile*, pl. 32, 33.

peintures représentant le Concile œcuménique[1]. (On sait que ce fut le premier Concile.) Mais la composition qui nous occupe explique clairement ce que c'est que cette porte et cette voûte sombre, sur laquelle apparaît plus tard l'image du monde (le peuple sous les traits d'un roi et d'un esclave); au IX^e^ et au X^e^ siècle, on ne comprenait plus déjà ce détail qui donnait lieu, dès cette époque, aux commentaires symboliques les plus obscurs[2]. Or, ce n'est autre chose que le centre du triclinium, transformé par un copiste maladroit en souterrain voûté.

L'encadrement des miniatures consiste, tantôt en une bordure étroite et festonnée comprise entre de petits demi-cercles de toutes couleurs, tantôt en des séries de petites croix bleues; ou bien ce sont des festons disposés en zigzags, ou une mosaïque de cubes bleus et roses formant une sorte d'arc-en-ciel : le tout fait l'effet d'une mosaïque ou d'une sculpture sur bois. L'ornementation végétale des canons se compose soit de feuilles d'acanthe, à la manière antique, soit d'éléments essentiellement byzantins, tels que boutons de roses, petites fleurs cruciformes, etc. Mais, le plus souvent, ce sont des motifs de décoration simulant des zigzags, des rhombes, des méandres, des vagues aux teintes d'arc-en-ciel, ou bien enfin ce sont des coquillages garnis de perles. Il n'est pas sans intérêt de constater que le cadre en fer à cheval des canons remonte à une époque fort ancienne.

L'analyse de ces miniatures nous a prouvé que le dilettantisme assez grossier qui les caractérise ne tient pas seulement à la triste situation où l'art se trouvait dans les provinces désertes de la Syrie (c'est l'opinion de Labarte et de Schnaase, qui n'attribuent au manuscrit de Rabula aucune importance au point de vue historique[3]) : nous croyons aussi que ce dilettantisme constitue un style dont il faut chercher l'origine dans les formes qui servent de transition entre l'antiquité et les temps modernes.

1. Voyez les différentes gravures de ce sujet dans les *Antiquités chrétiennes*, de Prohoroff, année 1862, livre X, dessins 1-13.

2. Voyez Busslaïew, *Idées générales sur l'iconographie russe*, dans le Recueil de la Société archéologique de l'art russe ancien, année 1866, page 102.

3. Labarte, vol. III, page 24. — Schnaase, tome III, p. 238.

L'existence de ce style, de cette manière, nous est démontrée par un autre manuscrit syriaque appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris[1] et dont la ressemblance avec l'Évangile de Rabula est frappante. C'est également un Évangile du VI^e^ siècle, mais il n'a de miniatures que dans les canons encadrés d'arcades comme autant de vignettes. Ici également, ce sont les derniers événements de l'Évangile qui sont illustrés les premiers, dans l'ordre suivant : l'Ange annonce aux femmes la Résurrection, puis le Christ multiplie les pains; ensuite, on voit la guérison de l'Hémorroïsse, de l'Aveugle-né, etc.; enfin, l'Annonciation de la Vierge. Nous remarquons tout d'abord la figure véritablement classique de l'Ange à la chevelure blonde, tenant un *calamus mensuræ* à la main; il est drapé à l'antique. La Vierge est vêtue d'une *penula* de pourpre et coiffée d'un bonnet vert; elle tient une quenouille et une pelote de laine pourpre, destinées au tissage d'un voile pour l'Église. L'analogie avec l'Évangile de Rabula est visible, surtout dans le type du Christ, qui est représenté sous les traits d'un jeune homme vêtu d'un himation violet foncé et d'un chiton blanc; il a une chevelure blonde bouclée et une barbe légère qui lui encadre le visage. Les nimbes diffèrent de couleur selon le caractère des personnages : ceux des anges sont bleus, les autres jaunes ou pourpres. Partout le dessin est fort intelligent, mais assez négligé; la technique et l'ornementation des arcades ont un caractère antique; le modelé des draperies est plus fin que nous ne l'avons vu jusqu'à présent.

Mais ce style, où même les procédés techniques sont une imitation de l'antiquité, faiblit et devient à la longue des plus défectueux si l'on ne le remplace par quelque tentative nouvelle pleine de vie et de hardiesse. Nous verrons dans la suite qu'après avoir dégénéré et perdu toute sa vitalité, le style dont nous parlons n'a cependant pas disparu complètement; son existence s'affirme dans les arts industriels, notamment dans les miniatures, jusqu'aux IX^e^ et X^e^ siècles, bien qu'il ne joue plus aucun rôle dans le développement historique de l'art. Son

1. Manuscrits syriaques, n° 33, in-f°. D'après le catalogue, une partie de ce manuscrit appartiendrait au XII^e^, l'autre au VI^e^ siècle. Il est incontestable que les miniatures des canons de cette dernière partie sont aussi anciennes que le texte.

L'EMPEREUR JUSTINIEN ET L'ÉVÊQUE MAXIMIEN.

Mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne (VIe siècle).

L'IMPÉRATRICE THÉODORA ET SA COUR.

Mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne (VIe siècle).

influence fut plutôt négative ; sa décadence fut, en effet, le signal de créations artistiques d'un nouveau genre, et, malgré le mouvement iconoclastique, poussa les artistes dans cette voie étroite et funeste d'où sortit l'art byzantin de la dernière époque.

Au contraire, la véritable force et la haute importance du nouveau mouvement artistique, qui appartient déjà complètement à Byzance, trouvent leur expression dans toute une série d'œuvres monumentales, telles que les mosaïques de Constantinople, de Thessalonique et de Ravenne, qui datent du commencement de cette période. Les quelques restes de ces superbes mosaïques, qui se sont conservés jusqu'à présent, témoignent du grand essor que le mouvement artistique avait pris à cette époque. Pendant que les grandes compositions (longues processions de saints, par exemple) des mosaïques de Ravenne (Saint-Apollinaire Nouveau, milieu du VI^e^ siècle, et Saint-Apollinaire *in Classe,* 671-677), se rattachent encore à l'école romaine, les mosaïques de l'abside de Saint-Vital (en 547) nous offrent une série d'œuvres monumentales dont les formes, en général, peuvent être comparées aux miniatures de l'Évangile syriaque ou bien au manuscrit de Cosmas, du Vatican. Les scènes symboliques de l'Eucharistie, dont les acteurs sont Melchisédech et Abraham avec ses trois hôtes, entourent ici la magnifique image d'Emmanuel, qui trône sur la sphère du monde. En haut est Moïse, devant le bûcher ardent, retirant ses chaussures. Puis vient le tableau de l'Adoration du Saint-Sacrement ou de l'hommage rendu par l'Ancien Testament au Nouveau, et le Lavement de pieds des disciples, qui, disent les premiers Pères de l'Église, se préparent ainsi à la Sainte Cène. Quant aux figures colossales des saints où l'artiste a voulu représenter non seulement un idéal iconographique, mais aussi la personnalité historique de chacun d'eux, nous en avons des modèles inimitables dans l'église de Saint-Vital et dans celle de Sainte-Sophie, de Constantinople ; les mosaïques plus anciennes de Salonique nous les offrent dans toute leur simplicité primitive. Mais, quelque remarquables que soient ces monuments de l'âge d'or de l'art byzantin, il faut avouer qu'ils ne suffisent pas pour caractériser nettement cet art ; d'ailleurs, presque tous les archéologues attribuent les

mosaïques de Sainte-Sophie à une époque postérieure à Justinien, quelques-uns même les placent en dehors de la période qui nous occupe[1]. En ce qui concerne les mosaïques de Ravenne, très peu d'entre eux les considèrent comme des produits purement byzantins. Les mosaïques ne peuvent donc pas nous donner à elles seules une idée exacte de l'art à cette époque; d'autre part, les produits artistiques de moindre importance, tels que émaux, travaux en métal, sculptures sur ivoire, etc., sont ou bien plus récents, ou bien portent l'empreinte de l'art chrétien primitif[2].

Si les œuvres du commencement de cette période (fin du Ve et du VIe siècle et commencement du VIIe), dite l'âge d'or byzantin, constituent l'ancien art byzantin, il se produit vers la fin un revirement, et une certaine décadence se fait déjà sentir. Ces deux phases d'une même période sont tellement distinctes que les historiens considèrent généralement la première comme une source féconde de tous les produits byzantins, tandis que la seconde marque, à leurs yeux, un temps d'arrêt dans la production. Cette manière de voir est assez juste, bien qu'elle fasse trop large place dans l'histoire à la lutte des iconomaques, dont l'influence toute négative n'a rien créé pour le moment; elle a, de plus, ce grand avantage qu'elle exige une classification chronologique très rigoureuse des monuments; car souvent le caractère de l'art change singulièrement dans l'espace d'un siècle et même d'un demi-siècle. Voilà pourquoi il est essentiel de bien déterminer le siècle d'un manuscrit qui ne porte pas de date exacte et qui cependant, par son caractère général, appartient à une période où les monuments de choix sont excessivement rares.

Cette question a été soulevée précisément à propos du manuscrit grec bien connu de Cosmas Indopleustès de la Bibliothèque Vaticane, et de sa copie, qui se trouve à la Laurentienne; le premier est généralement attribué au IXe, la seconde au Xe siècle[3].

1. Un seul archange de l'abside est attribué à l'époque de Justinien; voyez l'édition de Salzenberg, pl. 21. Labarte (I, 41) place la mosaïque du narthex à l'époque d'Héraclius et les figures des saints au temps de la dynastie macédonienne, et même au IXe siècle. — Voyez aussi Unger, *Byzant. Kunst*, dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Gruber, 84e partie, p. 433.

2. Tels sont, par exemple, les deux diptyques que Labarte attribue à cette époque, *l. c.*, pl. 5, 6.

3. Vat. gr. in-4°, n° 699. Laurent., pet. in-4°. Plut., 9 cod. 28. Montfaucon a déterminé le siècle de

INTÉRIEUR DE SA

DE CONSTANTINOPLE.

Les dates fixées par Montfaucon étaient tellement en contradiction avec le caractère même des miniatures, que lui-même dut admettre que le manuscrit du Vatican était une copie d'un original plus ancien et que celui de la Laurentienne était, à son tour, une copie de celui du Vatican. Montfaucon a essayé, en outre, de démontrer que l'auteur avait écrit le texte entre les années 536 et 547 et que, par conséquent, la rédaction illustrée a bien pu paraître vers la fin du VI^e^ siècle. Appuyés sur ces déductions, tous les historiens arrivèrent dans la suite à cette conclusion que le style des miniatures de Cosmas était imité de celui d'un original du VI^e^ siècle; les uns, qui ont vu et étudié le manuscrit, prétendent que la copie est sensible dans toutes les parties de l'œuvre; d'autres, au contraire, pensent que la composition seule est copiée[1]. Tous ont été induits en erreur par les compositions classiques du Psautier de Paris, qu'ils mettent bien au-dessus à cause de son « ancienneté »; d'Agincourt va jusqu'à placer le manuscrit de Cosmas après le *Ménologe* du Vatican. Cette confusion nous paraîtra bien plus incompréhensible, lorsque nous aurons acquis la conviction que ce manuscrit est le monument le plus important d'une période déterminée et que, de plus, c'est le manuscrit illustré le plus remarquable de tous ceux que nous offre l'art byzantin.

Les données paléographiques, pour commencer par elles, ne nous obligent nullement à placer ce manuscrit au IX^e^ siècle. Même en adoptant les idées de Montfaucon, il faut remonter ici au VI^e^ siècle, car le manuscrit du Vatican est écrit tout entier en caractères majuscules (preuve d'une grande ancienneté); celui de la Laurentienne est, au contraire, en minuscules, ce qui indique en effet le IX^e^ siècle. En outre,

ce manuscrit dans sa *Collectio nova patrum*, 1706, vol. II, pages 141 et suiv. (proœmium). Son opinion a été adoptée et répétée par Bandini, d'Agincourt, Labarte, Schnaase. — Unger, dans la *Byzant. Kunstgeschichte* (*Encyclop.* d'Ersch et Gruber, 84^e^ part., page 441) attribue les deux manuscrits au X^e^ siècle. Cosmas Indopleustès avait dédié son œuvre à Pamphyle, qui vivait au temps de l'empereur Justin. Léon Allatius, Rupert, Spon et Bigotius se sont occupés du manuscrit du Vatican à propos du monument de Ptolémée à Adula qui s'y trouve représenté. Voyez Fabricius, *Bibl. gr.*, tome IV, pages 251 et suiv. Photius nous en donne le résumé, laissant de côté les passages qui n'ont pas beaucoup de sens : Cosmas place les anges entre le firmament et la terre, le Christ entre le ciel et le firmament. Voyez à ce sujet Fabricius, *ibid.*, tome IV, page 256.

1. Les historiens s'en sont rapportés aux gravures des miniatures que Labarte n'a pas très heureusement choisies. Voyez l'étude du professeur Busslaïew dans le *Recueil de la Société archéologique de l'art russe*, année 1866, page 68, où ces gravures sont comparées aux miniatures du Psautier.

les accents et les aspirations, assez nombreux dans la première partie, manquent presque entièrement dans certains endroits de la seconde, et il est facile de constater que, même dans la première partie, ils ont été ajoutés après coup avec une encre plus noire et par une autre main. De plus, Wattenbach [1] affirme (et Montfaucon ne le nie pas), qu'indépendamment de cette particularité, certaines abréviations (telles que, par exemple, q = ει) commencent à paraître dès le VII^e siècle. Enfin Montfaucon, dans sa démonstration, s'appuie sur ce fait que bon nombre de modifications n'ont été introduites dans l'écriture qu'au IX^e siècle; il en a trouvé, dit-il, dans tous les manuscrits de cette époque, tandis qu'il n'en voit aucune trace dans ceux des V^e et VI^e siècles. Wattenbach n'est pas du même avis, et les changements en question lui semblent être bien plus anciens. Ainsi donc, sans avoir besoin d'une analyse paléographique bien minutieuse, nous pouvons affirmer que rien ne nous autorise à attribuer au IX^e siècle le manuscrit du Vatican; lui assigner cette date, ce serait commettre une grave erreur et méconnaître les lois du développement historique de l'art. Si maintenant nous comparons l'écriture de ce manuscrit avec les originaux, nous verrons qu'elle est d'une époque comprise entre le VII^e et le VIII^e siècle, plutôt même du VII^e, que des deux autres. Le caractère général des miniatures correspond d'ailleurs parfaitement à cette période.

Les miniatures du manuscrit de Cosmas caractérisent l'art byzantin à l'époque de Justinien, ou dans sa période florissante, mieux que tout autre monument de cette période, à part quelques mosaïques de Ravenne. Le style et l'exécution témoignent d'une force qui se repose sur elle-même et de vastes connaissances; le dessin est large, les couleurs sont éclatantes, le style, en un mot, est d'une beauté achevée. L'artiste s'est servi des couleurs les plus claires et les plus délicates : c'est ainsi que le rouge clair, le bleu, le vert, le brun n'ont que la moitié et même le tiers de leur intensité. (On ne distingue pas les contours, qui disparaissent sous une couche assez épaisse de gouache.) Voilà le secret

1. *Palæogr. gr.*, lib. III, page 185 : « Scimus quidem septimo sæculo accentus et spiritus adscribi cœpisse deindeque paulatim priscam litterarum formam nonnihil mutatam fuisse », etc. *Anleitung zur griech. Palæogr.*

de ce charmant et léger coloris propre à l'ancien art byzantin. Le modelé, très délicat, est fort exact et les lignes sont bien accentuées; les ombres, aux teintes profondes, font admirablement ressortir les endroits éclairés par une lumière qui semble glisser discrètement. Nous ne trouvons nulle part de ces clairs d'un effet si dur qui sont produits au moyen du blanc seul ou du blanc mélangé avec d'autres couleurs, véritables taches lumineuses qui déparent si désagréablement des figures entières dans les miniatures du IX^e^ au XII^e^ siècle. Cette lumière choquante brouille les ombres et altère le modelé des figures. Dans le manuscrit de Cosmas, la carnation principale a la tonalité profonde de l'art antique : c'est, dans les figures jeunes, un brun rougeâtre qui, passant par toutes les gammes, devient chocolat clair; çà et là, les chairs et les visages sont légèrement ombrés en vert, mais généralement en brun rougeâtre. Le procédé technique employé ici n'a rien de commun avec celui des IX^e^ et X^e^ siècles, qui consistait à faire des surcharges au pinceau, ce qui donnait aux miniatures l'air d'émaux cloisonnés.

Le dessin des miniatures du manuscrit de Cosmas a une valeur artistique bien plus grande encore; le style ne le cède en rien au célèbre *Rotulus*. Il est facile, d'ailleurs, de reconnaître les points de contact des deux manuscrits : ceux-ci présentent le même type exquis d'adolescent, qui se maintient dans les figures d'hommes à l'âge mûr et de vieillards; dans ce dernier cas, une chevelure grisonnante indique l'âge. Ces figures ont une charpente solide, la poitrine large, des bras et des jambes robustes, aux muscles bien accentués. Le visage est bien ovale, les yeux grands, le nez large, conformément aux traditions de l'art classique. Toutefois, l'artiste s'est appliqué à créer dans le personnage de Melchisédech un type byzantin très sec; toute la structure du corps est maigre, l'ovale a dégénéré en triangle, les yeux sont petits, la barbe est petite et proéminente, les lèvres minces sont couvertes de moustaches; en un mot, c'est une figure trop vraie et trop vivante; elle ressemble beaucoup à celle de Justinien dans la mosaïque de San Vitale. Mais, à part cette figure, toutes les autres ont une expression de placidité antique. La tradition iconographique a imprimé à toutes les compositions du manuscrit de Cosmas le caractère d'une

peinture monumentale; ce sont ou bien des séries de figures vues de face dans de belles attitudes, et sans toucher le sol, comme les saints des mosaïques, ou bien de grandes compositions, de véritables tableaux. Il n'y a de sujets dramatiques que dans deux ou trois miniatures, qui relèvent évidemment de l'art chrétien primitif. Nous verrons d'ailleurs que le développement de l'art chrétien se fait sentir dans le choix même des sujets de ces miniatures. Cette « topographie chrétienne » est remplie de patriarches, de prophètes, d'apôtres; le Christ y apparaît dans sa gloire ainsi que les premiers martyrs, tandis que la cosmographie a sa place dans un petit nombre de dessins; mentionnons ici la représentation emblématique de l'univers, des parties du monde, du royaume céleste, du lever et du coucher du soleil, de l'Éthiopie, des Antipodes, de la voie de Ptolémée. Les illustrations ont le même caractère : le tabernacle avec les Lévites et les descendants d'Israël, l'arche de Noé; Aaron, dans son costume de grand-prêtre, est représenté deux fois, de face et de dos. Ces dessins ne sont intéressants que parce qu'ils ont passé plus tard dans les manuscrits illustrés des Bibles, des Psautiers, des Oraisons, etc.

Les miniatures religieuses commentent la seconde partie de l'œuvre de Cosmas, qui traite à dessein avec beaucoup de détails[1] de l'histoire du christianisme jusqu'au proto-martyr saint Etienne. L'histoire biblique commence par les portraits des patriarches. Chacun d'eux est suivi d'un récit spécial ou d'une légende mise au-dessous, telles que : « Ceci est le premier père des hommes, Adam, etc. » C'est ce qui a fait supposer à quelques archéologues que le texte avait été adapté aux miniatures dès le commencement. Ce texte se distingue par des idées profondément religieuses; on y sent en outre un homme fort instruit, qui sait faire des rapprochements symboliques avec beaucoup d'art et d'éloquence. Les figures bibliques ont pour l'auteur un double intérêt : ce sont d'abord des modèles de haute vertu, et puis des précurseurs du

1. Le manuscrit se compose actuellement en tout de cinquante-quatre miniatures grandes et petites. On en trouve une appréciation aussi générale et succincte que possible dans Labarte, d'Agincourt, Schnaase, etc. — Les gravures de d'Agincourt, pl. 34 (l'Enlèvement d'Élie, la Conversion de Paul), sont insuffisantes; celle de Labarte (David au milieu des chœurs) est faite d'après une miniature manquée.

Christ et du Nouveau Testament. A ce point de vue, les illustrations du manuscrit de Cosmas ont une importance capitale pour l'histoire de l'Église et de l'art tout ensemble; elles expliquent pourquoi l'art byzantin avait une telle prédilection pour les images bibliques. Il n'a fait d'ailleurs qu'imiter en cela l'ancienne symbolique chrétienne, qui a exploité aussi très largement les idées de l'Ancien Testament; il est vrai que son domaine est encore plus étendu, et la pensée plus profonde, puisqu'elle embrasse en même temps les mystères du Nouveau Testament, sans avoir recours aux formes conventionnelles des fresques hiéroglyphiques ni des sculptures des catacombes. Dès les premiers siècles de notre ère, on remarque dans la doctrine chrétienne une tendance à amener entre le judaïsme et le christianisme une réconciliation basée sur l'étude approfondie de l'Ancien Testament. Le centre de ces tendances était Alexandrie, où le judaïsme a toujours joué un rôle important[1]; au III^e^ et au V^e^ siècle, deux Pères de l'Église d'Alexandrie, écrivains de grand talent, saint Clément et surtout saint Cyrille, se sont appesantis sur cette thèse avec une grande hauteur de vues et ont développé cette idée que l'Ancien Testament était comme un modèle mystérieux pour le Nouveau[2]. On sait d'ailleurs que Cosmas Indopleustès était originaire d'Alexandrie, qu'il y avait demeuré; il est donc tout naturel qu'on trouve dans l'œuvre du navigateur devenu moine un reflet de cette doctrine. De là vient l'intérêt religieux qui s'est attaché plus tard à ce manuscrit; c'est ainsi que nous voyons le prologue du Psautier de Cosmas placé dans les expositions de la Bible grecque à côté des écrits de l'évêque Eusèbe et d'autres Pères de l'Église[3].

Dans la première figure de la Bible, qui est Abel, gardien de

1. Voyez, entre autres, l'ouvrage de M. Delaunay, *Moines en Orient*, etc., *passim;* malheureusement, plusieurs des faits cités sont exagérés ou faux.

2. La doctrine qui fait le fond de la trilogie de saint Clément d'Alexandrie est pleine de parallèles : Migne, *Patrologie gr.*, tomes VIII, IX (voyez plus bas) et différentes notices séparées. De même le principal ouvrage de saint Cyrille d'Alexandrie, *Commentaires de la Genèse* (Migne, *Patrol.*, tome LXIX) est un rapprochement très exact entre le Nouveau et l'Ancien Testament; celui-ci commençant par Adam, Abel, Melchisédech, etc., est représenté comme le précurseur mystérieux du Christ. Voyez aussi ses autres ouvrages, comme l'*Adoration,* etc. *Ibid.*, tome LXVIII.

3. Fabricius, *Bibl. græca,* VI, page 256. Le recueil du XV^e^ siècle, *Bibl. Napolit.*, II, A. 12 est surtout fort complet. Voyez Cyrillo, *Codd. græc. Bibl. Borb.,* 1826, v. I, page 32.

troupeaux, nous apercevons déjà un parallèle symbolique entre l'Ancien et le Nouveau Testament : c'est un jeune et beau berger, couvert d'une peau de mouton retenue sur l'une de ses épaules ; il est debout, les jambes croisées, la main droite de côté et tenant de la main gauche sa houlette ; un nimbe d'or entoure sa tête aux cheveux bouclés ; autour de lui, quelques brebis, la tête levée, le regardent d'un air touchant. Évidemment, l'artiste avait l'intention d'appliquer à des personnages bibliques l'image du Bon Pasteur de l'art chrétien primitif. Représenter le Christ lui-même sous les traits d'un berger, c'eût été contraire à l'esprit même de l'iconographie byzantine ; on a donc cherché quel personnage offrirait le plus d'analogie et pourrait ainsi prêter à la comparaison, et voilà comment on a donné le surnom de Bon Pasteur à Abel qui, depuis cette époque, passait pour le premier Juste[1] et, comme dit le texte, pour le premier martyr qui nous ait donné une idée des souffrances du Christ et de l'ancienne Église chrétienne[2]. Nous ferons remarquer enfin que le costume pastoral d'Abel, consistant en une peau entière à pans anguleux, passa plus tard, sous forme d'une tunique découpée, dans les figures de saint Jean-Baptiste, des Mages, etc.[3]

FIGURE D'ÉNOCH.
Tirée du Cosmas.
(Bibliothèque du Vatican, n° 699.)

Vient ensuite le juste Énoch, qui a dû servir de modèle à la Résurrection du Christ. C'est une figure calme, à la barbe blonde, pleine de force et de courage ; elle bénit en réfléchissant. Sans ce geste de bénédiction, on croirait avoir devant soi un orateur

1. Nous trouvons dans l'*Octateuque* de la Vaticane (nos 746 et 747), qui représente Abel sous cette forme, la preuve que cette figuration symbolique était généralement admise.

2. Saint Ambroise et Tertullien sur le psaume XXXIX. Voyez Mamachi, *Origines chr.*, tome III, pages 27 et suivantes. Saint Cyrille d'Alexandrie indique cette analogie entre Abel et le Christ, dans ses *Commentaires à l'Évangile de saint Jean* : Migne, *Patrol.*, tome LXXIII, page 900.

3. Voyez plus loin le *Menologium* du Vatican et, dans le manuscrit de Cosmas, la figure de Daniel.

grec, tant les traits du visage et toute la draperie sont antiques. Dans le voisinage, on voit un jeune homme à moitié nu, les reins ceints d'un drap vert; la tête (on a barbouillé le visage) se fait remarquer par une chevelure hérissée; le personnage est tourné de côté. C'est la Mort, assise sur un sarcophage et se détournant d'Énoch. La couleur qui domine dans cette figure est le vert de fumée. La magnifique figure du vieillard Noé (il n'a pas échappé à la mort), avec ses longs cheveux gris et sa barbe courte, a une grande expression de bonté d'âme. Il n'y a là rien de ce vieillard sombre, dur et sec, qu'on rencontre plus tard dans l'idéal iconographique de Byzance. On voit à ses côtés une colombe et un vautour. Nous remarquons ensuite Melchisédech, le premier prêtre, roi de la paix et de la justice, prêtre du Très-Haut, précurseur du fils de Dieu, qui, lui-même prêtre dans l'éternité, n'a reçu ses fonctions d'aucun autre et ne les a transmises à personne, contrairement aux prédictions de Moïse; car le texte, commentant le fameux passage de l'*Épître aux Hébreux* (ch. VII), dit : ἀλλὰ ἑτέροις κρείττωσι συμβόλοις ἱερουργῶν, etc. L'artiste l'a représenté en prière, les bras levés au ciel, conformément à son caractère sacerdotal; mais il lui a donné le costume et l'air d'un empereur de Byzance, comme pour rehausser, par cette haute dignité apparente, cette figure, en somme, sèche et paralysée[1]. Quant à Abraham, l'artiste a mieux

FIGURES TIRÉES DU COSMAS
(Bibliothèque du Vatican, n° 699.)

1. Voyez sur le symbolisme de Melchisédech, Clément d'Alexandrie : Image de l'Eucharistie, *Stromat.*, livre IV, ch. XXV. Migne, *Patrol, gr.*, tome VIII, page 1369. Le tout s'applique aussi à Aaron d'après saint Jean, I, 3. *Stromat., ibid.*, lib. VI.

aimé reproduire toute la scène du sacrifice d'Isaac, car ce sacrifice était σύμβολα καὶ τύποι τοῦ κατὰ Χρίστον μυστηρίου, τοῦ παθοῦς καὶ τῆς ἀναστάσεως. La figure du patriarche est le type ordinaire du vieillard biblique, à la chevelure flottante, vêtu d'un chiton bleu et d'un himation rose clair; nous ne découvrons rien d'extraordinaire dans cette composition qui a tant charmé Unger et Labarte. Il faut remarquer toutefois, comme tentative naturaliste, l'apparition de deux esclaves avec des mulets sellés, motif qui trouve aussi quelquefois sa place dans les bas-reliefs des sarcophages.

La figure du patriarche Isaac, qui vient ensuite, est infiniment plus intéressante. Le peintre l'a représenté sous les traits d'un jeune homme délicat. Il est clair qu'il a voulu identifier Isaac avec la jeunesse; pour lui, ce fut toujours une victime jeune et volontaire [1]; d'après les paroles du texte, c'est un modèle pour la Résurrection du Christ, et, voyant Isaac porter du bois vers le bûcher, nous pensons involontairement au Christ portant la croix. Les deux magnifiques figures de Jacob et de Judas, placées en face l'une de l'autre, respirent la fraîcheur de la jeunesse (la Bible les considère toujours comme des jeunes gens). Jacob « attend toujours l'édification de la Jérusalem céleste promise », Judas « ne désespère pas de la voir ». Judas, c'est le « jeune Emmanuel », « le lion toujours veillant »; « le sceptre n'a jamais quitté sa race »; aussi est-il, « comme Joseph », représenté vêtu d'un himation royal rouge avec une doublure verte. Moïse semble être une répétition de la charmante image du Christ berger, ἀληθινοῦ ποιμένος [2]. Aussi paraît-il au milieu du troupeau, mais revêtu d'une magnifique tunique rouge sans manches, car un berger, au milieu de son troupeau, c'est un *præludium regni,* une image du législateur.

A côté est la scène du buisson, qui est le Christ lui-même [3]. Un

1. Tertullien contre Marc, ch. xviii : *Christi exitum jam tum denotabat in victimam concessus a Patre*, etc. Voyez Mamachi, *loc. cit.*, Clément d'Alexandrie dans sa *Pédagogie*, livre I, *Patrol.*, tome VIII, page 278.

2. Voyez encore Mamachi, *ibid.*, III, page 35, note 2.

3. Dans la miniature, le buisson est figuré par un vase avec du feu : ἡ βάτος (buisson), dérivé peut-être par confusion voulue du mot hébreu ὁ βάτος, qui signifie mesure à liquides; voyez Sophocle, *Greek lexicon*. La coupe est un symbole des souffrances du Christ et de l'Eucharistie. Mais il est possible que, dans certains cas, le buisson soit représenté simplement sous forme d'une coupe d'or,

détail intéressant à noter, c'est qu'au lieu des sandales ordinaires Moïse porte de superbes chaussures (ὑποδήματα) de cuir rouge ornées de festons gris ou cendrés : ce sont des ὑποδήματα διβολέα, χρώματος ὀξέως καὶ λευκοῦ, qui, selon Codinus, n'étaient portés que par des personnages de distinction [1]. De cette façon, Moïse, ôtant ces précieuses chaussures, rejette loin de lui de vains trésors [2]. Clément d'Alexandrie s'étend assez longuement sur ce point et explique pourquoi le Christ a interdit aux apôtres de porter des chaussures. (Év. de saint Luc, X, 4.)

Vient ensuite le portrait assez bizarre de David, accompagné de son jeune héritier Salomon et entouré des chœurs de Koreins, d'Assaph, d'Iduthime, d'Ethau et d'Apham. Cinq petits cercles sont remplis de figures représentant des chanteurs et des musiciens [3]. Il y a un certain contraste entre les figures byzantines des rois et les autres; en fait de types antiques, il faut noter seulement la remarquable personnification de la danse : l'*orchésis* est représentée sous la forme de deux danseuses antiques vêtues de tuniques courtes sans manches et qui font flotter avec rythme leurs écharpes au-dessus de leur tête. Une grande et belle scène est celle où Élie se précipite dans un char traîné par deux coursiers fougueux et où Élisée reçoit une « mélote » des mains de son maître [4]. Élie, debout, est tourné du côté des spectateurs, de même que le Christ dans l'Ascension et dans la seconde Venue; mais l'artiste l'a représenté avec des cheveux gris, en dépit du texte, qui l'appelle ἀγήρως ἄνθρωπος, et des bas-reliefs qui le représentent sous les

car c'est là le σκεῦος ἀμίαντον dont parle saint Cyrille d'Alexandrie et qui symbolise la Vierge dans sa jeunesse; quant au feu, c'est le Christ Emmanuel. Voyez plus bas le manuscrit des homélies de Jacob. Voyez aussi les homélies de saint Cyrille sur la Vierge, VI, *Patrol. gr.*, tome LXXVII, page 1031. On rencontre encore le même vase également avec du feu dans une autre miniature; il prend alors le nom de θυσιαστήριον, autel. Le sens symbolique est plus simple ici.

1. Du Cange, *Gloss. græc.*, v. Τζάγγαι, page 1556.

2. Voyez l'ouvrage *le Pédagogue*, livre III, *Patrol. gr.*, tome VIII, page 610.

3. Cette image a passé dans les psautiers de la Bible grecque et latine (Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs). Voyez Cosmas; Bibl. synodale de Moscou, n° 997.

4. La *Mélote* (Μηλωτή) est cette peau de bête que tient Élie : c'est une peau de mouton ou une ζώνη ἐκ δέρματος. Portée généralement sur le dos, elle peut être ramenée sur le devant. C'est ainsi que les Svanètes, au Caucase, portent des peaux de bêtes. C'était le costume habituel des moines d'Égypte et il était devenu le symbole de la plus rigide vie monacale et de l'enseignement religieux. « Qui d'entre eux, demande Clément d'Alexandrie (*Strom.*, liv. III, ch. 6. Migne, tome VIII, page 1157), porte la mélote et la ceinture de cuir? » Mais déjà sur les sarcophages la mélote est remplacée par un pallium ou par un manteau.

traits d'un jeune homme. Élisée est chauve, conformément à l'indication de la Bible. On voit aussi Jonas reposant sous un figuier, puis le même prophète avalé par une baleine; sa vie devait, on le sait, préluder à la vie du Christ.

Les figures de prophètes qui viennent ensuite une à une ou deux à deux sont fort monotones : toujours un livre à la main, elles sont tournées vers le spectateur, les pieds posés de la même façon. Elles ont néanmoins une importance incontestable, parce que, après les figures des prophètes (x^e^ ou même xi^e^ siècle) de la Bibliothèque de Turin[1], dont les types aux traits antiques n'ont ni caractère ni individualité, et après les prophètes des médaillons de la voûte de la chapelle archiépiscopale de Ravenne, — ces figures sont sans contredit les productions de la plus ancienne école byzantine. L'antiquité s'y révèle dans la beauté de la jeunesse, le byzantinisme dans le côté dogmatique et solennel, dans la pose monumentale et dans la finesse de la caractéristique. Ces qualités ont disparu avec le temps, pour faire place à un type vieillot, aux cheveux gris un peu hérissés, à la figure olivâtre de momie, terminée par une longue barbe. Parfois la jeunesse éclate sur le visage d'Osée, de Habacuc et de Nahum, souvent sur celui de Habacuc seulement, comme dans les mosaïques byzantines des xi^e^ et xii^e^ siècles. Mais, plus tard, ils

FIGURE TIRÉE DU COSMAS.
(Bibliothèque du Vatican, n° 699.)

1. Voyez le dessin dans le *Recueil de l'ancien art russe*, 1866, pl. 15, p. 86. Deux photot. dans *l'Arte antica alla IV^a^ Esp. Naz. di Belle Arti in Torino;* 1882, in-fol., pl. 21-22.

sont tous ramenés à un même type. Dans les miniatures de Cosmas, Osée apparaît avec une barbe légère, Amos comme un jeune homme imberbe, Michée, Joel et Abdias avec un duvet blond au menton, Aggée et Sophonie sans barbe. Le vieux Zacharie seul tient une croix. Jérémie se distingue par sa physionomie sombre, ses cheveux légèrement argentés ; Ézéchiel est complètement blanc.

Une miniature remarquable[1] représente la consécration d'Isaïe : il est à genoux, un ange lui met avec une pince des charbons ardents dans la bouche; au-dessus, le Christ est assis sur un trône, entouré de chérubins, dans une attitude solennelle[2] ; seule sa main droite sort, jusqu'au poignet, des plis de l'himation pour bénir[3]. Ce qui est très intéressant aussi, c'est la représentation d'une scène lyrique bien connue, la vision d'Ézéchiel : le Christ est entouré d'une quadruple auréole formée des divers éléments; le cercle extérieur s'appelle εἶδος πυρός, les deux suivants εἶδος ἠλέκτρου, εἶδος σαπφείρου, et le dernier, qui est bleu, εἶδος τοξότου ἐν τῇ νεφέλῃ. Aux pieds du Christ, on voit une bande bleue qui représente εἶδος στερεώματος et les quatre chérubins.

DANIEL.
Figure tirée du Cosmas. (Bibliothèque du Vatican.)

La grande miniature représente le jeune Daniel dans l'attitude d'un *orant* au milieu des lions, comme sur les sarcophages. En haut, dans le coin, au bord du tombeau est la petite figure de Habacuc; l'ancien

1. Gravée dans le travail de Piper sur Isaïe : *Evangel. Kalender*, 1859, page 44.

2. Toute cette figure semble copiée d'après la mosaïque bien connue du narthex de Sainte-Sophie. Voyez le dessin dans Salzenberg, page 27, et dans Labarte, page 118. Mais ici le costume est blanc.

3. Cette manière de représenter le Christ, souverain du Ciel, a été adoptée plus tard pour les mosaïques, notamment dans les absides d'églises. Voyez les mosaïques de la cathédrale, à Monréale, et celles de la chapelle Palatine et de la Martorana, à Palerme.

symbolisme est donc fidèlement observé. Daniel porte une petite calotte orientale, une *mitra*, et, sous le costume extérieur, un vêtement de dessous dont les bords sont découpés en triangles, comme chez les saints et chez les autres personnages orientaux de l'art byzantin. C'est une mode dont le nom[1] et l'origine sont malheureusement inconnus, mais qui a dû être inaugurée par les bergers sémites. (Voy. plus haut la figure d'Abel.) Les quatre représentants des monarchies orientales, des Perses, des Mèdes, etc., sont montés sur un lion, sur une panthère, etc.; ce motif est reproduit aussi sur des diptyques[2].

Les dessins du Nouveau Testament, quoique moins nombreux, ne sont pas moins intéressants. Une miniature qui occupe une feuille entière mérite une attention toute spéciale; la composition en est unique au point de vue iconographique; on y voit, en effet, tous les personnages qui figurent dans les premiers chapitres de l'Évangile. Au milieu, se tient debout saint Jean-Baptiste, « le plus grand des hommes », tourné du côté des spectateurs; c'est évidemment le principal personnage. A sa droite, se trouvent le Christ et la Vierge, l'un à côté de l'autre. A gauche, Zacharie et sainte Élisabeth dans la même attitude. En haut, dans des médaillons, les bustes de Siméon et de sainte Anne. La symétrie et l'attitude de chaque figure ont le caractère monumental des mosaïques. Chaque personnage est désigné par une longue inscription. Mais pourquoi cette place secondaire assignée au Christ[3] et pourquoi notre manuscrit est-il absolument privé de toutes les scènes de la vie terrestre du Christ? Cependant l'artiste a distingué le Christ au moyen de *clavi* d'or sur un vêtement d'or; il a donné à saint Jean des *clavi* bleus sur un costume brun. Tous les types de ce manuscrit, assez ordinaires d'ailleurs, ont cependant quelque chose d'idéal qui fait de ses miniatures un monument très remarquable de l'iconographie byzantine. Notons, par exemple, la bonté remarquable que respire le

1. Bottari, *Roma sotter.*, page 203, pense qu'elle s'appelait *Sarabara;* mais ce nom chaldéen, qui se trouve dans le Livre de Daniel (III, 21), s'applique plutôt aux hauts-de-chausses persans. D'après Ducange, *Gloss. græc.*, il se rapporterait à un genre de vêtement dit *brachionia*.

2. Diptyque de la Bibliothèque Barberini de Rome. Gori, *Thes. diptych.*, II, 50.

3. Faisons observer en passant que Cosmas Indicopleustès avait été accusé de subir l'influence de la doctrine de Nestorius. C'est La Crose qui a fait cette remarque dans son *Christianisme des Indes*. (I, pages 40-56.) Voyez Gibbon, *Histoire de la décadence*, vol. IX, page 373, note 77.

visage de saint Jean-Baptiste, qui n'a encore rien de cette sombre rudesse de l'anachorète ; remarquons aussi la grande douceur de la physionomie du Christ, avec sa barbe naissante, qui n'est pas encore partagée en deux, et la parfaite beauté, digne d'une matrone, de la sainte Vierge et de la prophétesse Élisabeth. Il y a évidemment une parenté spirituelle entre tous ces personnages ; ils ont tous un visage allongé, carré, le nez long, mais large, et de grands yeux ; bref, c'est un type moral et physique bien accentué, un idéal au point de vue de l'iconographie. Après les quatre évangélistes qui sont debout (voy. plus bas les évangiles illustrés) vient l'apôtre saint Pierre tenant trois clefs dans la main gauche [1], et ensuite une grande scène, la conversion de Saul. Au milieu est saint Paul : sa taille monumentale, ses traits expressifs, son front large et haut, les lignes délicates du nez et des lèvres, ses yeux perçants, enfin ses draperies admirablement plissées en font, à notre avis, le type le plus achevé de l'apôtre. A gauche, on voit le miracle accompli sur la route de Damas : Saul aperçoit la lumière et tombe aussitôt aveuglé ; il est conduit, déjà aveugle, par Ananias. Malgré une certaine sécheresse facile à comprendre, on remarque une expression saisissante de terreur dans les traits et dans l'attitude de Saul et de ses compagnons, ainsi qu'une certaine gaucherie dans les mouvements impuissants de l'aveugle [2].

Figure tirée du Cosmas. (Bibliothèque du Vatican.)

Figure tirée du Cosmas. (Bibliothèque du Vatican.)

1. Les trois clefs indiquent la triple puissance de l'apôtre. Voyez Allemanni, *De lateranensibus parietinis restitutis*, page 55.

2. Il est intéressant de constater que cette scène se trouve très exactement reproduite dans une

La scène de la lapidation de saint Étienne contient dans le demi-cercle de l'arène de nombreux détails antiques et des types offrant le même caractère. Mais il est une autre composition du plus haut intérêt qui mérite, à ce point de vue, d'attirer tout particulièrement notre attention; elle correspond aussi bien au Jugement dernier qu'à la Résurrection du Christ. Dans un rectangle allongé, arrondi à sa partie supérieure, se trouvent des rangées de figures : les personnages de la rangée inférieure émergent à peine du sol jusqu'à la poitrine; les inscriptions καταχθόνιοι et νεκροὶ ἀνιστάμενοι en indiquent suffisamment le sens. C'est pourquoi dans le manuscrit de Cosmas de la Laurentienne (fol. 228), renfermant la copie de ce sujet, les morts sont recouverts de draps mortuaires comme des momies; de même dans un manuscrit russe de Cosmas et du Psautier du XVII[e] siècle [1]. La rangée immédiatement supérieure s'appelle ἄνθρωποι ἐπίγαιοι, la suivante ἄγγελοι ἐπουράνιοι. Toutes les figures lèvent les yeux en haut où l'on voit apparaître dans toute sa splendeur le Christ, dans un ciel bleu entouré d'une bande bleuâtre. Cette scène est admirablement groupée, elle se distingue, en outre, par la beauté classique des types. Dans les dernières illustrations relatives au soleil, à son coucher et à son éclipse, on remarque une représentation intéressante du disque solaire, avec une tête couronnée d'un style absolument antique. Puis vient une scène dramatique où l'ombre revient couvrir les dix degrés sur le désir du juste Ézéchias. (Liv. des Rois, IV, XX, 11.) Le roi de Babylone, Merodach, fuit, épouvanté, loin de l'autel, avec ses trois magiciens. Plus haut, on aperçoit le roi malade visité par les prophètes; il est assisté des mêmes trois nobles ou magiciens.

On voit donc qu'il y a une grande variété dans ce manuscrit byzantin, le plus important de tous; aussi est-il surprenant qu'il ait été si mal jugé par les écrivains spéciaux. D'Agincourt le place après le *Menologium* du Vatican; il en condamne le style, signale la faiblesse du dessin et la dureté des traits du visage; il critique surtout les

mosaïque de la chapelle Palatine de Palerme. Cf. Buscemi, *Notizie della basil. di S. Pietro*, 1840. Pour la gravure, voyez d'Agincourt, *Peint.*, pl. 34, 6.

1. Manuscrit de Cosmas, à la Bibliothèque synodale de Moscou, n° 997; le Psautier du pupitre du couvent de Troïtza. Voyez Bousslaïew, *Études historiques,* tome II, pages 21 et 325, planche 3.

chevaux dans la scène d'Élie. Unger va plus loin; son appréciation semble fondée sur le texte et notamment sur les gravures de d'Agincourt : ces miniatures sont, selon lui, dessinées avec négligence et d'une façon décorative; c'est pourquoi il leur attribue peu d'importance. « Les figures, cependant, ajoute-t-il, sont assez bien dessinées; sur une seule feuille, elles sont trop courtes et ont de trop grosses têtes. » C'est tout ce que l'auteur croit utile ou possible de dire sur ce manuscrit dans sa longue histoire de l'art byzantin, laquelle d'ailleurs traite de tout, excepté de cet art même.

L'historien a de la peine à quitter cette belle et florissante période; il aime à étudier même les fragments et de simples dessins d'une époque si pleine de beautés antiques, car le règne des iconomaques qui va suivre n'a guère été propice à la conservation des manuscrits byzantins. Il n'est donc pas superflu de mentionner ici le dessin ébauché d'une miniature qui n'est même pas coloriée; on le trouve dans la traduction copte du Livre de Job et des enfants de Salomon, qui forme l'un des fragments bien connus de la Bible copte du musée de Naples [1]. Ce fragment appartient sans doute aucun au VII^e^ ou au VIII^e^ siècle; il n'a pas encore d'accents, et la miniature exécutée à la plume, représentant Job avec sa femme et ses deux filles, a tout à fait le caractère et les détails des dessins du Cosmas. Les magnifiques figures de Job et de sa femme, toutes pleines de force et de santé, largement dessinées, habillées avec un luxe royal, couronnées d'un diadème rehaussé de perles et parées de riches ornements à la ceinture et à la poitrine, semblent appartenir à l'époque de Justinien; les tuniques à pans obliques des femmes sont les mêmes que celles des Vierges dans la mosaïque de l'église San Apollinare Nuovo [2]. (Cette

1. Ces fragments appartiennent à différentes époques; les uns sont in-folio, les autres in-4°. L'écriture n'est pas la même partout. Zoëga attribue les uns aux IV^e^ et V^e^ siècles, les autres au X^e^ siècle et même à une époque ultérieure. Dans son *Catalogus codicum copticorum... in Museo Borgiano*, etc., 1810 (préface), il range le fragment de Job dans la seconde catégorie, qui vient immédiatement après les plus anciens fragments appartenant à l'époque des vieux manuscrits grecs. Voyez un spécimen de l'écriture, pl. II, V. Les autres miniatures d'une époque ultérieure sont d'un style se rapprochant du style irlandais; c'est un vieillard en prière et l'abbé Doulos. (Fragment n° 169, f. 267 et 277.) Les portraits de Job et de sa femme figurent à la dernière planche du Catalogue de Zoëga. Rem. de Fornari, *Notizia della Bibl. di Napoli*, 1874, page 60.

2. On trouve de semblables ceintures dorées rehaussées de perles (strophia gemmata) dans les diptyques. Cf. Gori, *Thesaurus diptychorum*, tome III, page 182.

tunique a disparu de bonne heure du costume byzantin.) Job tient un sceptre et une couronne de martyr; les muscles de sa main rappellent encore la manière de Cosmas [1].

Le manuscrit arabe de l'apôtre saint Paul, à la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg, de l'année 892, est un autre spécimen de ces miniatures monumentales que nous avons admirées dans le manuscrit de Cosmas et dont le style a passé en Orient. On y voit deux grandes figures, celles de saint Paul, avec un rouleau d'écriture, et du diacre saint Étienne, vêtu d'une chasuble avec étole, et tenant un évangile [2]; tous deux bénissent. Mais ces miniatures, où le dessin a été calqué soigneusement sur de bons modèles anciens, sont en pleine décadence au point de vue du coloris : les cheveux sont noirs, les vêtements de l'apôtre jaunes, le fond bleu.

1. M. l'abbé Duchesne, ancien membre de l'École française de Rome, a constaté la présence, à la Bibliothèque de Patmos, d'un manuscrit grec de Job, orné de miniatures qui appartiennent au VII^e^ ou au VIII^e^ siècle. Ce fait explique jusqu'à un certain point le style du manuscrit copte qui, d'ailleurs, a été illustré fort tard (au XII^e^ ou au XIII^e^ siècle).

2. Voyez la gravure dans *les Antiquités chrétiennes*, de Prohorov, 1862, page 12, planche 2.

CHAPITRE V

L'hérésie des iconoclastes et son influence sur l'art byzantin. — Manuscrits du VIII^e^ et du IX^e^ siècle. Le Psautier illustré.

La seconde période de l'âge d'or de l'art byzantin se distingue, on l'a vu, par une grande pénurie de monuments artistiques, en général, et de miniatures, en particulier. On sait que la critique historique moderne attribue cette circonstance à l'action dévastatrice des iconoclastes. Ceux-ci ont non seulement détruit les manuscrits illustrés qui existaient avant eux, mais ils ont encore empêché les miniaturistes de s'adonner à leur profession. Schnaase fait commencer la seconde époque byzantine à l'iconomachie [1]; Labarte insiste tout particulièrement sur la période des iconomaques (717-842) [2], et les historiens qui jugent la question superficiellement trouvent que l'hérésie marque un long temps d'arrêt dans le développement de l'art byzantin, qui a été ainsi violemment poussé dans une voie nouvelle. Tel n'est pas l'avis d'Unger [3], qui fait remarquer, avec raison, qu'il ne faut pas chercher à résoudre cette question d'après les monuments; si l'on en juge, dit-il, par l'analogie qu'il y a entre les types anciens et les types plus récents, on verra qu'il n'existe aucune interruption et que, par conséquent, l'iconomachie n'a point anéanti l'art. Il n'en est pas moins vrai que peu à peu on s'est formé l'idée que cette interruption avait profondément modifié le caractère même de l'art, en l'arrachant aux traditions antiques; on en est arrivé même à croire que le mouvement iconoclaste a été provoqué en partie par l'esprit païen de l'ancienne iconographie byzantine (on entendait par là les sculptures et les miniatures), et qu'il a

1. *Geschichte der bildenden Künste,* tome III, page 226. Schnaase pense que les iconomaques ont exercé une grande influence sur le schisme de l'Église et sur le développement de l'art. Pages 228 229.

2. *Histoire des Arts industriels,* tome III, page 31.

3. Ersch et Gruber : *Encyklopædie,* 84^e^ partie, pages 449-450.

eu pour conséquence naturelle la transformation de cette iconographie.

Il ne nous appartient pas d'entreprendre une étude approfondie de l'histoire des iconomaques; ce sujet est du ressort de la théologie et ne confine à l'art que par un seul côté. Disons toutefois que, pour envisager la question comme nous venons de l'indiquer, il faut l'avoir étudiée d'une façon bien superficielle. La vérité est que l'histoire nous entretient autant des menées hérétiques que de la résistance opiniâtre et énergique des orthodoxes. Labarte a tort de renfermer cette lutte dans l'intervalle d'un siècle. L'édit ecclésiastique ne date que de 730; en 726, on ordonna simplement de suspendre plus haut les tableaux d'église, afin que le peuple ne pût les baiser ni se prosterner devant. C'est en 745 que l'art de la peinture fut déclaré « impie » jusqu'en 785; la persécution eut lieu surtout entre les années 766-775 [1]. Si les iconoclastes avaient les sympathies du parti militaire, le peuple tout entier (notamment les femmes, même celles de la cour) aimait les images et les moines qui souffraient pour elles. On sait que Copronyme s'écriait dans sa colère : « Ce n'est pas moi, c'est le moine qui est empereur! » Au IX^e^ siècle, l'iconomachie représente la lutte de deux pouvoirs. On sait aussi combien le monachisme grandit dans ce combat qui produisit des hommes tels que Jean Damascène, les patriarches Germain et Nicéphore et Théodore Stoudite, dont le cloître, réduit plus tard à douze habitants, en comptait jusqu'à mille à l'époque de l'impératrice Irène [2]. On sait enfin que le peuple avait embrassé la cause de l'usurpateur pour cette seule et unique raison que celui-ci adorait les images [3]. L'iconoclasme, qui ne devint article de foi que sous Léon et Copronyme, trouva des partisans parmi les différentes sectes hérétiques (le nestorianisme) [4]; il avait d'ailleurs pour corollaire une hostilité générale contre la puissance et l'indépendance de l'Église, hostilité que certains empereurs nourrissaient en secret contre les

1. Voyez Schlosser, *Geschichte der bilderstürmenden Kaiser*, 1812, pages 177, 413. Voyez aussi Finlay, *History of the Byz. Empire*, 1856, I, ch. I, 4; Gfrörer, *Allgem. Kirchengeschichte*, tome III, pages 97-197.

2. Banduri, *Imp. Or.*, II, 599.

3. Cedreni, Bonn, XVIII, 2, pages 4, 13.

4. *Ibid.* Il est dit de Léon Copronyme qu'il avait été au commencement φίλος τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν μοναχῶν, § 468.

riches possessions des couvents. L'illustre Finlay considère l'iconomachie comme une lutte de la puissance impériale et du principe de centralisation du pouvoir spirituel et temporel contre le clergé. Il y a certainement de l'exagération dans cette manière de voir, qui s'explique par cette idée fixe des historiens occidentaux que les iconoclastes n'avaient que des vertus, sauvages, il est vrai, et que leurs adversaires étaient remplis de défauts. Les théologiens ont traité avec dédain l'hérésie des iconoclastes ; ils prétendent qu'elle vint de l'Orient barbare (de Nacolea, d'après S. Germain) ; Léon l'Isaurien aurait subi l'influence d'un Arabe. Cette fausse doctrine, ajoutent-ils, ne dura si longtemps que grâce à l'inertie des Byzantins et à leur prédilection pour les discussions théologiques. On vit même des évêques, sous le règne de trois empereurs, s'enrôler dans les rangs des iconoclastes, et il fallut convoquer un concile pour proscrire cette hérésie qui disparut plus tard sans laisser aucune trace.

Personne n'ignore que, même de nos jours, il règne un profond désaccord dans la science historique[1] et théologique au sujet de l'appréciation du rôle joué par les iconoclastes dans la vie politique, sociale et intellectuelle de l'Orient. Quand on arrive à cette époque, on sent que le terrain vous manque sous les pieds et l'on est embarrassé pour en faire l'histoire au point de vue artistique. Des théories exagérées ont été mises en avant sur ce point ; la vérité ne se trouverait-elle pas au milieu ?

Si nous admettons, avec quelques historiens, que les iconoclastes avaient une politique élevée et bienfaisante, que leurs vertus étaient nombreuses, leurs réformes sociales très fécondes, il ne faut pas perdre de vue ce point essentiel que, après tout, l'iconoclasme ne fut qu'un instrument employé pour exécuter ces réformes et pour écarter tous ceux qui étaient un obstacle à leur réalisation. Et si ces empereurs fougueux voulaient créer un empire militaire nouveau sur les ruines d'une civilisation vieillie, si réellement ils poursuivaient un but élevé, n'est-il pas révoltant de voir que, pour l'atteindre, ils ont eu recours à d'aussi misérables moyens? La combinaison politique si ingé-

1. Paparrigopoulo, *Histoire de la civilisation hellénique*. Paris, 1878, ch. V. La Réformation.

nieuse de Léon l'Isaurien, qui consista à chasser les iconophiles de l'Empire et à les protéger en même temps dans l'Italie méridionale, pour compléter, par 50,000 émigrés, sa colonisation byzantine, ne rappelle que de loin la Réforme et la tentative de Savonarole.

Voici d'ailleurs ce que pense de cette question un savant dont l'autorité est reconnue par toute la science contemporaine, le regretté Fr. Lenormant[1] : « C'est une mode aujourd'hui parmi les historiens hellènes que d'exalter les empereurs iconoclastes et leur entreprise religieuse, de les dépeindre comme les représentants du véritable esprit de l'hellénisme et les précurseurs de son avenir... Il n'y a rien à changer d'essentiel à la manière dont la conscience de la postérité a jugé la doctrine des iconoclastes, leurs violences sauvages et le mal que leur triomphe eût fait à la civilisation. La meilleure et la plus décisive réponse à des théories fantaisistes qui introduisirent à tort des préoccupations contemporaines dans une histoire d'il y a onze siècles, c'est le fait que nous constatons ici. Sur un seul point, l'hellénisme byzantin est parvenu à faire une conquête durable sur le monde latin ; il y a montré une puissance d'active vitalité, de propagande et d'assimilation, égale à celle de l'hellénisme classique des grands siècles. Et cette conquête, si merveilleuse qu'elle a été longtemps méconnue comme impossible et qui était en même temps une conquête de la civilisation sur la barbarie, elle a été l'œuvre de l'orthodoxie au moment même où les iconoclastes cherchaient à l'exterminer. Ses agents ont été ces moines qu'ils persécutaient. On a fait avec une incomparable éloquence l'histoire des moines de l'Occident ; celle des moines d'Orient reste à écrire, et n'est pas moins glorieuse. Un de ses plus beaux chapitres serait, sans contredit, l'exode du VIII^e^ siècle vers la Calabre et la conquête de ce pays, redevenu presque barbare, à la culture grecque, conquête faite par des proscrits. »

Pour revenir à notre point de départ, ajoutons à ces paroles vraies et éloquentes une remarque que nous suggère l'histoire de l'art en général. Ce n'est pas en persécutant tel ou tel goût esthétique, ni en voulant réformer de fond en comble certains préjugés établis depuis

1. *La Grande-Grèce*, 2^e^ édition, 1881, pages 394-395.

des siècles qu'on fortifie l'art et qu'on donne des aliments à la vie artistique et intellectuelle d'un peuple. Si l'on élague les branches de ce grand arbre, on le fait grossir, mais on l'éloigne aussi du but auquel il devait servir. Moins l'art est épicurien, et plus il est fort et viril, et si on le chasse des tableaux et des images, il va se réfugier dans le domaine mondain, véritable asile de la vanité. C'est une réflexion qui se présente à l'esprit quand on étudie la fin de la réaction contre la Renaissance au temps de Savonarole, et aussi dans l'art byzantin pendant les IX^e^ et X^e^ siècles.

Si l'iconoclasme a exercé une influence funeste sur l'art, c'est parce que, étant la négation même de l'art et cherchant à le supprimer, il n'a rien édifié à sa place. Nous laisserons donc de côté toute appréciation de son rôle et de son importance au point de vue artistique. Envisagées au point de vue spirituel, les théories des iconoclastes n'étaient qu'un écho des doctrines théologiques chrétiennes de l'ancien temps, en vertu desquelles Origène, Épiphane, Tertullien, Cyrille et Clément d'Alexandrie, Eusèbe, saint Jean Chrysostôme et beaucoup d'autres[1] s'insurgeaient dans leurs écrits contre l'art païen avec une violence extrême et attaquaient ses productions cyniques et malfaisantes. En d'autres termes, cette aversion des chrétiens primitifs contre les idoles qui formaient la base du culte de la Grèce antique (on appelait les « Hellènes » des païens[2]) devint un principe chez les théologiens. Les esprits peu cultivés la confondaient avec le mépris de l'art en général, bien que les grands écrivains des IV^e^ et V^e^ siècles aient eu le soin de faire une distinction entre ces deux sentiments. Et en effet, à partir du VIII^e^ siècle, on n'érige plus de statues (probablement parce que les Byzantins ne savaient plus les faire ou les faisaient mal) ; mais Byzance ne conserve-t-elle pas pour cela ses monuments[3], Nicetas Choniates ne les pleure-t-il pas en se référant à la description qu'en avait faite Codinus ?

1. Tertullien, *De spect.*, ch. 23; Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, ch. IV; Origène, *C. Cels.*, IV, VIII, 17; Eusèbe, *Ad. Const. Aug.*

2. Procope, *Anecd.*, XI, 9, où l'on remarque que Justinien luttait contre eux.

3. Voyez surtout Chr. Gottl. Heyne : *Priscæ artis opera quæ Constantinopoli*, etc., dans les *Comment. Soc. Reg. Götting.*, tomes X, XI, cl. Hist. a. 1789-1791. Du même, *Serioris artis opera*, etc. *Ibid.*,

La polémique des iconoclastes contre leurs adversaires, polémique si peu connue des historiens, prouve mieux que tout le reste que l'iconoclasme n'a au fond aucune importance réelle. Les actes du concile iconoclaste de 754, ou du pseudo-septième concile, ne nous sont pas parvenus, il est vrai, car ils ont été détruits; mais nous en connaissons le sens par les *Refutationes*[1], qui sont des extraits de discours de saint Jean et d'Épiphane, luttant contre l'adoration des images et contre la confusion des images saintes avec les saints qui sont l'objet du culte[2]. Mais, en revanche, nous possédons des témoignages de second ordre : le Chronographe de Théophanès, les écrits de Jean Damascène[3], ceux de Germain, de Théodore et, le plus précieux document de tous, la très remarquable polémique de Nicéphore contre les iconoclastes[4]. Il en ressort clairement que le terrain de la lutte était très vaste; il s'agissait de l'adoration des images; on discutait la question de savoir ce qu'était la représentation figurée; ce qu'était l'art lui-même, quels pouvaient être ses effets, bons ou mauvais, etc. Mais jamais on n'essaya même d'analyser le caractère de l'iconographie, ni de rechercher si elle avait des traits païens; et c'est tout naturel, car les Byzantins ne pouvaient pas plus constater l'origine antique de leurs images, qu'ils ne reconnaissaient que leur belle langue avait aussi le paganisme pour berceau. La question essentielle au point de vue théologique était l'incarnation du fils de Dieu, la possibilité de le représenter en cette qualité; puis c'était la polémique contre les Dokètes et les Manichéens et ceux qui commentent Asterios. Mais ce qui faisait le fond de toute cette lutte, c'était l'explication des textes de la Bible et des Pères de l'Église (notamment de saint Jean Chrysostôme). Les ico-

vol. XI. Voyez aussi *Monumentorum recensus* dans les *Comment.*, 1792-1793, et l'ouvrage bien connu : Codini, *De signis Const.*, éd. Becker; Banduri, *Imp. orient.*, etc.

1. Labbe, *Concilia,* tome VII, col. 417, 429-53, 473-504, 506, 508, 510, 511.

2. Labbe et Cossart, *Concilia,* tome VIII, Ven., 1729, page 1046.

3. Trois discours apologétiques pour la défense de l'adoration des images avec une analyse des témoignages des Pères de l'Église, etc. Voyez Migne, *Patrol. gr.*, tome XCI. Un discours apodictique, *ibid.*; tome XCV. Lettre à Théophile avec une histoire de l'hérésie, *ibid.,* tome XCV.

4. Publié dans le *Spicil. Solesm.* du cardinal Pitra, tome I : sur Magnes, contre Eusèbe; tome IV : contre les iconoclastes, contre Épiphanides, c'est-à-dire contre Pseudo-Épiphane ou la falsification, attribuée à Épiphane de Chypre. Dans le tome suivant, figurent les écrits contre le pseudo-concile; voyez page 291, note.

noclastes lisaient : οὐ ποιήσεις πᾶν ὁμοίωμα, au lieu de : παντὸς ὁμοίωμα[1], etc., et comprenaient mal les paroles de Chrysostôme sur les arts, ainsi que les déclarations de Methodios, de Patara, d'Épiphane et de Théodote sur la manière de représenter le Christ comme une idole[2]. Ainsi la partie dite pragmatique de la discussion était la plus importante, et l'on citait comme preuves les appréciations sur l'art et sur les images saintes de Basile, de Grégoire le Grand, de Cyrille, etc.

L'histoire de la miniature nous montre mieux que toute autre branche l'influence exercée par l'iconoclasme sur le développement de l'art byzantin. En proscrivant l'iconographie, l'iconoclasme frappait surtout la peinture monumentale, c'est-à-dire la branche artistique la plus importante, car c'est là que l'artiste peut incarner le mieux son idéal ; c'est là que les formes nouvelles s'épanouissent complètement et que les défauts des anciennes deviennent plus sensibles, c'est là enfin que l'œil peut saisir avec le plus de facilité les détails anatomiques du corps, les finesses du dessin, et qu'on aperçoit tout l'éclat des couleurs avec toute la profondeur de leurs tons. Mais les iconoclastes faisaient disparaître en même temps le soutien extérieur de l'art, c'est-à-dire la protection de la cour et les différentes commandes. Il ne faudrait pas supposer que, par cela même qu'on ne faisait pas de grands tableaux, et que les églises ne se couvraient pas de peintures, les œuvres de moindre importance, telles que : émaux, travaux sur matières précieuses, miniatures, etc., aient été plus en faveur. Les commandes manquaient même pour cette industrie ; il n'y avait donc aucune raison de les perfectionner ; souvent même les matières premières faisaient défaut, à cause de leur grande cherté.

D'aucuns ont prétendu que les iconomaques avaient développé la miniature ; le moine dessinant des images, a-t-on dit, trouvait là de quoi satisfaire ses goûts artistiques. Mais on oublie que les manuscrits de prix étaient exécutés pour de hauts personnages, soit sur commande, soit à titre de présent de la part des couvents. Quant aux couvents

1. *Spicil. Solesm.*, tome IV, ch. 3, page 242.

2. Voyez les lettres intéressantes de saint Théodore Stoudite, publiées par l'Académie ecclés. de Saint-Pétersbourg, 1867, tome II, epist. 1, 2, 4, 8, 15, 21, 23, 33 (sur la possibilité de représenter le Christ) ; voyez notamment 36, 199, 42, 72, 156, et l'*Antirrhetica* du même.

eux-mêmes, ils se contentaient de manuscrits beaucoup plus simples.

Labarte[1] attribue au VII^e^ siècle un Évangile grec de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 63[2], dont les ornements calligraphiques des canons, avec caractères imitant la sculpture sur bois, sont d'une couleur très simple et ont des enluminures sans modelé et sans demi-tons. Ils rappellent par leurs traits généraux les manuscrits illustrés de l'Orient (surtout les manuscrits coptes et syriaques) plutôt qu'ils ne peuvent nous donner une idée de l'état de l'art à l'époque des iconoclastes, époque où celui-ci semble condamné à la calligraphie. L'ancienne technique des miniatures n'avait pas encore complètement disparu à cette époque, mais elle n'était jamais tombée aussi bas que dans le manuscrit de l'Évangile en question.

Nous possédons deux autres manuscrits grecs, l'un à la Bibliothèque du British Museum, n° add. 5111, qui est attribué aux VI^e^ et VII^e^ siècles[3], et celui de la Marciana de Venise, cl. I, cod. 8, appartenant au VIII^e^ ou au IX^e^ siècle[4]. L'ornementation des canons a conservé ici le grand style de la grande période, notamment dans les doubles arcades où l'on remarque un dessin genre mosaïque et des motifs imprimés sur fond d'or; dans les tympans des arcades on voit de magnifiques entrelacs ou des médaillons et des croix. A la place de l'initiale, qui prendra naissance plus tard, le titre est inscrit dans un ciboire.

Ce qui jette bien plus de lumière sur la période des iconoclastes et sur celle qui la suivit immédiatement, ce sont deux manuscrits illustrés du IX^e^ siècle, exécutés dans ce style antique tombé en décadence, style qui, comme nous l'avons déjà fait remarquer, s'était affirmé dès le VI^e^ ou le VII^e^ siècle. La réapparition de cette manière est due évidemment aux iconomaques, qui s'opposèrent au développement

1. *Histoire des Arts industriels,* tome III, page 31.

2. Rapporté de l'île de Chypre, in-4°. Nous remarquons que dans cet Évangile apparaissent les premières initiales à figures, telles que : une colombe avec un rameau d'olivier, etc.

3. Un spécimen de cette ornementation a été publié dans *The Art of illuminating*, par Tymms et Wyatt, 1860, pl. 2.

4. In-12. Les quatre évangélistes, avec la représentation des principaux événements de leur Évangile, appartiennent, dans ce manuscrit, au XIII^e^ siècle. Le coloris très bigarré date d'une époque assez récente; les feuillets sont collés

du style nouveau, que nous avons décrit dans les manuscrits de Cosmas. Dans le cours des VII^e^ et VIII^e^ siècles, où l'Empire passa par de si rudes épreuves, l'art ne périt point, bien que les encouragements lui aient fait défaut, et qu'il ait été en butte à de nombreuses persécutions ; mais cette défaveur dont il était l'objet contribua beaucoup à la prompte corruption de la manière antique, sans donner à une autre le temps de se former et d'arriver à maturité. Le fond comme la forme des miniatures des manuscrits de cette époque ne sont qu'une mauvaise contrefaçon de l'antiquité. Ce qu'on y remarque de nouveau semble maladroit et grossier, comme quelque chose qui serait mal compris et absolument étranger pour l'auteur. Ces manuscrits contiennent des sentences et même des discours entiers des Pères de l'Église, et cependant leurs miniatures ne correspondent nullement à l'élévation du sujet : ce sont plutôt de simples illustrations du texte que des compositions d'art. La vulgarité de ces miniatures rappelle dans certains endroits les livres d'images destinés aux enfants.

Ajoutez une exécution qui ressemble parfois à un barbouillage et qui est partout fort négligée. Il n'est resté ici des procédés byzantins que l'inévitable fond d'or, qui souvent même ne sert qu'à déguiser les défauts de la peinture. Quelquefois le dessin consiste en un semis de fleurs sur fond d'or. Les couleurs les plus usitées sont le rouge et le vert ; le pourpre, le brun et le bleu tendre sont rares. Les couleurs exclusivement byzantines, le bleu de ciel et le rose, sont absentes ; l'or est prodigué partout à profusion. L'illustrateur, incapable de modeler les figures, indique par des traits bruns et noirs non seulement les cheveux et les lignes du visage, mais encore les muscles. Il les fait ressortir, comme dans les mosaïques des X^e^ et XI^e^ siècles, au moyen de contours rouges. Tout ce qui était fin et délicat dans la peinture ancienne est devenu ici rude et grossier, notamment les formes anatomiques et les nuances des chairs. On voit que le peintre se plaît à employer la nouvelle manière qu'il défigure maladroitement ; c'est ainsi, par exemple, que les personnages de la foule sont courts et ont des figures rondes et jeunes, tandis que les portraits de saints sont allongés d'une façon démesurée et ont un coloris brun sombre rigoureusement adapté à

leur caractère. Nous y voyons aussi, à côté de détails et de représentations à l'antique, parfois empruntés à la mythologie, à côté de petites compositions conventionnelles rappelant les décorations des catacombes, quantité de scènes de cérémonie dont les motifs d'ornementation correspondent à une idée théologique quelconque.

Cette fusion d'éléments disparates saute aux yeux, par exemple, dans un manuscrit grec des discours de saint Grégoire de Nazianze, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne [1], et que Maï rattache au IXe siècle. L'exorde de chaque discours est orné de l'image du Sauveur qui, suivant le sens du discours, s'entretient tantôt avec des évêques, tantôt avec des prêtres, des moines, avec le peuple, etc. Les petites figures de ces groupes sont dessinées avec beaucoup de légèreté et de négligence; les fautes de dessin ne sont guère corrigées par l'or des vêtements ni par l'expression d'une attention outrée. Toutes les épîtres sont illustrées d'après le même modèle : le miniaturiste nous en représente la confection, l'envoi et la réception. Souvent on voit saint Grégoire priant après le sermon et béni de la main de Dieu, etc. Tout cela est évidemment destiné à instruire le spectateur et à faire naître en lui le respect de ces grandes figures. C'est dans la même intention, sans aucun plan régulier, sans se préoccuper le moins du monde d'une idée supérieure, qu'est illustré le contenu même des discours. On voit défiler tour à tour les événements et les personnages de l'Ancien Testament qui sont mentionnés dans ces discours; les prophètes, l'un après l'autre, dans le type du vieillard byzantin obligatoire, à l'exception de Daniel, Moïse aux cheveux blancs [2], tandis que saint Jean est jeune; Aaron, les trois grands prêtres, le premier martyr saint Étienne, Joseph et Job en costume royal, etc. Cette illustration naïve, digne

1. Quarante discours in-folio, nos 49 et 50, en 2 vol. Ce manuscrit a été apporté de l'île de Chio. Plusieurs petites miniatures ont été découpées; une autre main a dessiné plus tard la tonsure dans plusieurs endroits. — Maï mentionne ce manuscrit dans son travail sur l'*Iliade*. (Rem., page 31.) Le professeur Bousslaïew en a donné une description très exacte, dans son *Recueil*, page 59.

2. Par contre, Moïse recevant les tables est jeune et imberbe. La miniature à cette époque a adopté de préférence les types d'un âge mûr, même caduc, pour tous les patriarches (Joseph excepté), pour les prophètes (Daniel, David, Aggée, Osée, font exception), pour plusieurs saints; Habacuc et l'apôtre Philippe sont représentés comme des vieillards dans ce manuscrit.

d'un abécédaire, expose l'artiste au ridicule : une ville, une forteresse, un animal sont-ils cités dans le texte, on aperçoit aussitôt des représentations informes de ces objets. Les métaphores et les allégories telles que « le coursier de la Thessalie, la femme lacédémonienne, les gens qui boivent à l'Aréthuse », sont prises partout au pied de la lettre. Orphée avec sa lyre, sur le rocher, a, il est vrai, le type antique, mais Homère n'est qu'un jeune homme vêtu d'une courte tunique, et Kronos et Dias, tous deux armés de haches de combat, n'ont pas même l'ombre de l'idéal d'autrefois. La corruption des procédés techniques a occasionné une décadence encore plus profonde de l'art, qui est tombé aussi bas que possible. Mais on se tromperait fort si l'on ne voyait dans cette inhabileté et cette rudesse qu'une décadence de l'art. La situation artistique, telle qu'elle se présente dans le manuscrit que nous venons d'analyser et dans tous les autres appartenant aux VIII^e^ et IX^e^ siècles, dépend beaucoup du choix des types fondamentaux et de la manière dont on a envisagé l'art. Les tons moelleux des chairs, de larges draperies, des reliefs bien nets, un dessin libre jusqu'à la négligence, l'aspect sculptural des compositions, sans détails inutiles, sans mise en scène, le fini des contours aux traits noirs et bruns sur fond d'or, une ornementation consistant en entrelacs, tout cela dénote le retour à la manière antique ramenée à son origine, à ses plus simples principes. Cette manière doit bientôt faire place à la manière byzantine proprement dite, qui est sortie du sein de la première, mais qui s'est adaptée à de nouveaux besoins et à un goût nouveau.

Le caractère et le style que nous avons constatés dans le manuscrit précédent se retrouvent dans un grand volume in-folio de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 923, qui n'est pas postérieur au IX^e^ siècle et qui contient des *Morceaux choisis* et des *Parallèles* des Pères de l'Église. C'est un spécimen remarquable d'une encyclopédie byzantine, d'un recueil de textes et de passages choisis, destiné à servir à l'instruction religieuse pour vingt points de la morale, du savoir-vivre, etc. Quelquefois on trouve jusqu'à soixante-dix passages sur un thème donné, tous très courts, dépassant rarement une page. Aussi le miniaturiste a-t-il dû s'appliquer à illustrer ces divers passages, à

donner avant tout le portrait de l'auteur et même à le répéter plusieurs fois sur une même page. Nous remarquons ici un grand nombre de petites illustrations, vignettes, etc., en marge du texte, qui compte 394 feuillets. Même profusion d'or dans les fonds ; les vêtements sont dessinés avec négligence et avec grossièreté sur un fond précédemment passé à l'or; de larges traits bruns ou d'un rouge brillant encadrent des figures informes, courtes et grosses, qui semblent quelquefois de véritables parodies des mosaïques anciennes. Les chairs et les traits du visage offrent les mêmes particularités ; les cheveux sont d'un brun foncé ou bleus, ce qui signifie qu'ils grisonnent. Bien que les procédés techniques laissent beaucoup à désirer, on copie les modèles classiques du VI^e^ et du VII^e^ siècle : les Prophètes, les Saints, les Pères de l'Église, qu'on voit dans des médaillons ornés de perles, sont encore d'un beau type antique ; David (plus tard toujours représenté sous les traits d'un vieillard), Salomon, Sirach, Michée, saint Étienne, etc., sont jeunes.

Pour les nombreuses vignettes de l'Ancien Testament, on a choisi des sujets anecdotiques instructifs, tels que l'histoire de Samson, la vie de Job, dont les scènes sont une nouvelle preuve que le cycle des miniatures du Livre de Job a été formé entre le VI^e^ et le IX^e^ siècle ; Nabuchodonozor, qui se promène en broutant l'herbe comme un ours, l'adultère Thamar, avec des détails érotiques assez naïfs, etc. A ces illustrations correspondent les scènes tirées du Nouveau Testament, et consistant en guérisons, en expulsions de démons, etc. Ici encore on trouve une idée instructive; et l'ascétisme s'y traduit par un grand nombre de scènes de martyre. Le Christ conserve le type ancien des mosaïques de Ravenne ; il est toujours représenté nu-pieds, conformément à la lettre de l'Écriture sainte. (Év. de Luc, X, 4.)

Ce caractère à la fois ascétique et didactique des illustrations est le trait distinctif de la littérature et des arts au VIII^e^ et au IX^e^ siècle ; il devint, nous le verrons plus tard, la base fondamentale des psautiers. Comparativement à l'idée maîtresse du manuscrit, les motifs artistiques sont insignifiants et surannés : nous y rencontrons de nouveau ces pitoyables illustrations d'animaux et d'oiseaux. Les paroles de saint Jean Chrysostôme sur le médecin (fol. 269) sont accompagnées d'un médecin

qui est en même temps pharmacien et charlatan : assis sur une chaise haute devant ses produits exhibés dans une armoire, il touche à un liquide quelconque dans une coupe, pendant qu'il travaille devant le public. A l'occasion de la comparaison (faite par le moine Nilus) entre la vie vertueuse et ascétique et les exercices athlétiques des anciens, le miniaturiste place devant le roi des athlètes nus ou s'habillant.

Un des dessins les plus intéressants au point de vue de la caractéristique des miniatures de cette époque, c'est celui qui accompagne les parallèles tirés de saint Basile le Grand, de saint Jean Chrysostôme, du deuxième Livre des Rois (XII, 20) : un homme nu, gros et assez vieux, est assis sous un haut portique auquel mène un escalier; il se peigne les cheveux avec la main droite et se lave avec la main gauche dans un grand vase. De l'autre côté, on voit une jeune femme assise; cette naïve illustration représente le roi David se consolant après la mort de son enfant : le pieux monarque s'incline devant la reine de la mer, assise sur un trône et le bénissant. Une autre miniature intéressante nous montre le peintre, jeune et imberbe, faisant copier une image, encadrée de la bande d'or et représentant un jeune homme [1]. Citons encore une Suzanne, cherchant à cacher sa nudité devant les deux vieillards; et enfin la déesse, ou si l'on préfère la personnification de la Terre, représentée en buste sur un édicule funéraire et recevant le mort dans son sein.

Ces diverses illustrations se rattachent à l'art antique, soit en continuant ses traditions, soit en transportant celles-ci dans d'autres sphères. Comme idées, elles n'ont rien de commun avec l'interprétation réaliste et terre à terre; elles sont tout empreintes de cet ascétisme monacal qui se plaît tout particulièrement à représenter des saints et des martyrs, ainsi que des scènes d'un cynisme grossier et d'une cruauté barbare. Une opinion généralement admise veut que l'iconoclasme ait eu pour source, jusqu'au VIII[e] siècle, les anciennes idées païennes; quant au but sensé que les iconoclastes auraient atteint, il aurait consisté à

1. Le texte se trouve dans la lettre de Basile le Grand à Grégoire et établit un parallèle : ὥσπερ οἱ ζωγράφοι ὅταν ἀπὸ εἰκόνων εἰκόνας γράφουσιν, πύκνα πρὸς τὸ παραδείγμα βλέποντες, τὸν ἐκείνου χαρακτῆρα πρὸς τὸ ἑαυτὸν σπουδάζουσι μεταδεῖναι φιλοτέχνημα...

changer le caractère de l'art, à créer des types réellement religieux qui devinrent la base de l'art byzantin. Sans nous arrêter à cette considération que ces types avaient déjà été créés et que l'art dut se contenter dans la suite de fixer certaines compositions iconographiques assez compliquées, nous ne voyons aucune modification réelle dans l'art au IXe siècle ; nous le prouverons plus loin par l'analyse des monuments. Les manuscrits illustrés que nous venons de citer nous démontrent clairement que le style antique est partout religieusement observé, et que l'iconoclasme est loin d'avoir détourné les moines dessinateurs de l'ancienne manière soi-disant païenne.

Cette observation est confirmée par les illustrations du *Psautier,* qui ont paru à la fin de cette période, bien que la plupart des manuscrits appartiennent à l'époque comprise entre le XIe et le XIIIe siècle. Soit tendance générale des esprits de ce temps, soit conséquence des troubles et des malheurs de toute sorte à Byzance, — la fin de la période iconoclaste coïncide avec une modification profonde dans la vie publique et intellectuelle. La lutte de l'Église et du monachisme contre l'hérésie des iconoclastes était en même temps une lutte populaire et surexcitait violemment les esprits ; mais en même temps elle achevait l'éducation théologique du peuple, en y concentrant tous les penchants d'autrefois pour les spéculations abstraites. Le mélange des peuples de l'Empire byzantin et la grande variété de ses voisins contribuèrent beaucoup à la naissance et au développement des hérésies, dont plusieurs, selon Finlay, sont dues à l'influence de la Syrie, de l'Arménie, de la Perse et de l'Égypte[1]. On sent longtemps encore dans les discours et les sermons le mécontentement des moines orthodoxes provoqué par les iconoclastes, et ce thème fournit ample matière aux ouvrages de polémique sortis des couvents.

On comprend aisément que ce goût général pour les spéculations religieuses ou plutôt théologiques, goût dirigé par les moines, se soit attaché de préférence au Psautier qui, par ses explications détaillées, constituait à cette époque la principale lecture édifiante. Or, c'est précisément cette sorte de manuscrits qu'on se plaisait surtout à cette époque

1, Finlay, *History of the byzantine empire from* 716, etc., tome Ier, page 262.

à décorer de miniatures, et M. Busslaïew[1] fait observer avec raison, dans son étude sur le Psautier illustré, que celui-ci est un véritable commentaire des Psaumes soit par son texte, soit par ses illustrations explicatives. Basile le Grand, dans son éloquent « Panégyrique », considère les Psaumes comme une révélation de l'avenir, en même temps qu'un récit du passé, une règle de la vie, une consolation intellectuelle, enfin comme une source de paix et de sécurité dans les angoisses de la nuit; bref, les Psaumes contiennent, à son avis, *la théologie tout entière*. Et, en effet, dans le Psautier commenté, on a cherché à résumer toute la science théologico-historique sous une forme vivante et populaire, évidemment combinée pour l'édification des masses.

L'analyse des miniatures du Psautier nous montre que ces illustrations étaient dirigées par les mêmes théologiens qui allaient choisir leurs intéressants commentaires, adaptés au goût du temps, parmi ceux qu'avaient laissés les Pères de l'Église; mais on y constate en même temps un souffle populaire et une grande force d'imagination qui donne au livre une physionomie toute particulière. Le miniaturiste veut-il représenter la béatitude de l'homme touché de la Grâce, il a aussitôt devant les yeux l'image du « Saint Stylite », symbole de la vie de cette époque avec ses kionites et ses ermites. « Le Saint juste par excellence » est pour lui l'évêque Basile le Grand. Nous y retrouvons aussi les scènes favorites de Sodome en flammes, d'Abraham avec Lazare sur ses genoux, de Judas, des cynocéphales, etc. Les expressions éloquentes et poétiques y apparaissent sous la forme d'un saint, d'un stylite, d'un homme juste ou injuste, etc.; en un mot, c'est toujours ce même appareil artistique pour lequel les moines comme le peuple avaient une prédilection passionnée et dont l'archéologue est obligé de reconnaître toute l'importance[2]. L'abondance de ces commentaires vient de ce que l'appareil théologique était très compliqué, et c'est ce qui fit naître précisément toute une série de miniatures et

1. Voyez le travail du professeur Bousslaïew, dans le *Recueil de la Société archéol. de l'art russe*, 1875. *Miscell.*, page 67.

2. Les théologiens de l'Occident ne sont pas de cet avis; ils se plaignent des « erreurs de ces illustrations ». Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, vol. II, page 67. Voyez aussi l'opinion du Père Cahier, citée au même endroit.

de vignettes qui constituent ce qu'on est convenu d'appeler le *Psautier illustré*.

Le Psautier illustré en guise de commentaire appartient à l'époque qui vient immédiatement après celle des iconoclastes; tout l'indique : les procédés techniques, le style comme la nature même des sujets, qui portent la marque historique certaine des monuments de cette période. Les miniatures consistent en vignettes qui accompagnent le texte et en sont le commentaire nécessaire; aussi certains manuscrits sont-ils soulignés de traits rouges qui servent à trouver le texte correspondant. Le dessin de ces vignettes, d'une hardiesse négligée et d'un caractère antique, est exécuté à la plume et plus tard enrichi de couleurs. Le modelé, dans certains manuscrits, a encore toute la simplicité antique; dans les manuscrits d'une époque plus récente, les formes ont un air byzantin très prononcé, les vêtements sont d'une exécution minutieuse; on y remarque, en outre, des rayures d'or et des ombres vertes, etc. La composition se distingue par la netteté, l'animation et la plasticité du groupement; les mouvements des figures ont une certaine rudesse, mais ne manquent pas de naturel. Les couleurs sont mates et non brillantes, comme dans les miniatures byzantines du IX^e^ et du X^e^ siècle; elles sont employées avec mesure et sont très harmonieusement fondues. Le rose et le bleu de ciel dominent; on trouve du rouge dans quelques manuscrits. Le type des figures jeunes est assez négligé, quoique les extrémités en soient assez bien exécutées. Il n'y a de rayures d'or et de rehauts de lumière que sur les vêtements de pourpre de la Vierge, du Christ et des rois. On ne voit pas la même particularité dans les autres figures, où les ombres sont simplement faites à la couleur noire, et nous savons que ce détail a une très grande importance à l'époque qui nous occupe. Outre ces particularités fondamentales d'ordre technique, l'aspect général de ces miniatures diffère complètement de celui des manuscrits du X^e^ siècle, et prouve que le Psautier original date du VIII^e^ ou du IX^e^ siècle; toutefois, les psautiers illustrés qui nous sont parvenus sont d'une époque relativement plus récente.

Un des plus anciens psautiers est sans contredit celui qui apparte-

LA SAINTE CÈNE ET DIVERS AUTRES ÉPISODES DE LA VIE DU CHRIST.

(*Psautier grec du XVI^e siècle*, de la collection Chloudoff, à Moscou.

nait autrefois à Lobkoff et qui fait partie aujourd'hui de la collection Chloudoff; on l'attribue au IXe siècle. Les procédés techniques de l'antiquité s'y sont maintenus, et le modelé même rappelle des formes antiques, quoique grossièrement imitées[1]. La valeur de ces miniatures au point de vue de l'art prouve clairement que l'école byzantine n'a nullement renoncé aux modèles antiques; c'est la même manière légère et simple avec son modelé élégant et naturel; la composition est précise et juste sans affectation de naturalisme. Quelques contours suffisent pour construire la figure et produire le relief au moyen d'un modelé savant. Nulle trace encore de cette manière tourmentée qui consiste à mettre des rehauts d'or sur les vêtements pour leur donner plus d'éclat. On constate comme un sentiment héréditaire du beau dans la composition des scènes, qui comprennent quatre ou cinq figures tout au plus. Cette composition est d'ailleurs empreinte d'une certaine froideur antique; elle manque d'expression; mais elle n'a non plus rien de ce lyrisme ascétique et maladif où tout est souligné et calculé pour l'édification du lecteur. On donne les types jeunes, parfois enfantins, aux personnages les plus différents, voire à Judas.

La représentation du peuple, de la foule, n'est pas exempte de réalisme. On remarque de vieux épicuriens à la tête chauve, au visage rougeâtre, au corps massif et boursouflé; c'est l'image de Silène. D'autre part on voit des hommes jeunes, presque des enfants, avec des joues roses et un regard vif et perçant, véritables types de la Bible de Vienne. Nous constatons souvent des variantes fort naïves du même personnage, comme dans les mosaïques de Ravenne. Judas, enfant d'abord, devient dans la Cène un personnage aux traits sauvages, à la barbe et à la chevelure rousses et incultes; bref, un type hébraïque par excellence.

Le peintre, tout en conservant le type antique aux personnages des

1. In-4°, rapporté du mont Athos il y a une quarantaine d'années; décrit par Undolsky dans le *Recueil de la Société archéol. de l'art russe*, année 1366, pages 139-153. La supposition d'Undolsky (*ibid.*, page 149) que ce manuscrit a pu être exécuté au mont Athos est évidemment erronée. Voyez notre article sur le *Manuscrit du Psautier grec du IXe siècle de la Collection Chloudoff, à Moscou;* Moscou, 1878, in-4° avec 16 planches. Voyez aussi Springer, *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtspsalter;* Leipzig, 1880. Nous avons reproduit ci-dessus (pages 1-24) plusieurs des illustrations du Psautier d'Utrecht.

deux Testaments, cherche en même temps des types nouveaux dans la nature. Mais c'est le type du Christ qui a une importance toute particulière, car il constitue une transition entre le type des mosaïques du VI^e^ siècle et celui de l'art monumental depuis le X^e^ siècle, qui est resté immuable : son beau visage arrondi et d'une grande sérénité est encadré d'une abondante chevelure noire, la barbe est divisée à partir du menton, les traits sémitiques sont fortement accusés; on voit deux boucles sur le front (marque distinctive de saint Jean le Précurseur). Ce type est presque littéralement copié de l'Évangile de Rabula.

Il faut rattacher à la même époque le *Fragment du Psautier grec de la Bibliothèque nationale de Paris* (manuscrits grecs, n° 20), qui, par ses miniatures, par le dessin et par la couleur, ressemble au manuscrit précédent. La composition est de beaucoup supérieure à l'exécution, ce qui indique que nous sommes ici en présence d'une copie[1]. Outre le bleu et le rouge foncé qui se correspondent, le vert et le brun, qui se fondent harmonieusement, sont souvent aussi employés.

C'est au XII^e^ siècle qu'appartient un *Psautier* de la Bibliothèque Barberini de Rome (n° 217), dont les miniatures ont été rapprochées par le professeur Bousslaïew[2] de celles du manuscrit de la collection Chloudoff; le célèbre archéologue russe s'est appuyé sur ce fait pour conclure à l'existence de groupes de manuscrits illustrés. Nous remarquons dans ce manuscrit, à côté de l'empreinte antique de plusieurs illustrations, tous les défauts d'une exécution négligée, des tons ternes, un or mat, etc. Le rose et le bleu des vêtements sont des exceptions. Seules, les figures du Christ, de la Vierge et des personnifications ont la pourpre antique. La miniature du frontispice représente l'empereur, l'impératrice et leur fils, avec des manteaux rouges et une couronne d'or, tenant un *labarum*. L'empereur tient dans la main gauche une *akakia*[3]; c'est un sac rouge rempli de sable, qui est destiné à faire

1. In-4°. Ce manuscrit appartient plutôt au X^e^ qu'au IX^e^ siècle. Il contient les psaumes XCII à CXXXVI. Il a environ 38 vignettes, sans compter les miniatures découpées. Waagen, dans ses *Kunstwerke in Paris*, pages 22-26, s'est trompé en mentionnant sous ce numéro un Évangile.

2. Voyez sa correspondance dans le *Recueil de la Soc. archéol. russe*, 1875, pages 67 et suiv.

3. Codinus, *De off.*, ch. VI, page 51 : Βλάτιον κώδικι ἐοικὸς... καὶ καλεῖται Ἀκακία ὡς ἔιπομεν τὸ τὸν βασιλέα ταπεινὸν εἶναι ὡς θνητὸν, etc. Id. dans Siméon de Thessalon. Voyez aussi Ducange, *De nomismatibus*, n^os^ 12, 13.

penser aux péchés des hommes. La parure de perles et le type de l'empereur barbu, à longs cheveux, rappellent l'époque des Comnènes.

Le *Psautier du Musée britannique,* qui contient d'anciens chants de gloire ou hymnes[1], dépasse de beaucoup les ouvrages précédents, au point de vue du style et de la richesse des idées. Cette espèce de miniatures microscopiques du XI^e^ siècle est ici parfaitement exécutée; mais les couleurs saturées de gouache s'en vont comme une poudre impalpable, laissant des contours jaunâtres.

La marge — fort étroite — du parchemin est ornée de vignettes d'une composition magnifique; celles-ci sont accompagnées de caractères en vermillon et de signes rattachant les miniatures aux passages correspondants du texte. Les vêtements sont rayés d'or, les chairs sont d'un ton verdâtre; il y a profusion de rouge dans les détails. L'artiste semble avoir adopté pour règle invariable de s'écarter, dans le dessin, des formes antiques, et il est facile d'y saisir la différence entre l'ancienne et la nouvelle manière; les personnifications, les allégories et en général toutes les scènes d'origine ancienne sont exécutées selon la manière communément admise jusqu'à cette époque; les vêtements sont traités sans la moindre finesse. Ce manuscrit est d'autant plus important qu'il est suivi d'une indication donnant le nom de l'auteur des miniatures et celui du copiste; l'auteur est le « bibliographe » Theodoros du couvent de Saint-Basile le Grand, de Césarée (année 1066). M. Piper a démontré, d'après les premières lettres du mot Stouditès, (fol. 207 : Στουδ[ίτης]λέγει, abbé du couvent du même nom), que la copie est sortie de ce couvent. Ce renseignement est de la plus haute importance pour l'intelligence des illustrations.

Des quatre psautiers illustrés du mont Athos, celui catalogué sous le n° 20 appartient à la catégorie qui nous occupe ici; il date du IX^e^ ou plutôt du X^e^ siècle[2]. Par son style et son caractère général, ce manuscrit se rapproche du Psautier de la Barberinienne bien plus que de celui

1. N° 19352 de la collection Borell, in-4°; a été décrit par Waagen dans ses *Treasures of art in Great Britain*, trad. par Eastlake, 4 vol. Londres, 1854-1857. Voyez Piper, *Theologische Studien und Kritiken;* 1861, 3° fasc.

2. In-16. Couvent de Vatopédi. Voy. les reproductions dans l'Album Sevastianow, t. XXVI. Ce manuscrit contient un fragment du psaume XXI jusqu'à l'hymne de Moïse. Cf. Vatop., n° 23, 6; Iber., n° 59.

de Londres. Parmi les psautiers russes qui sont des copies d'originaux grecs, un des plus remarquables est un Psautier de la fin du XIII^e siècle, qui appartenait autrefois à Lobkoff et fait partie actuellement de la collection Chloudoff[1].

Citons encore le magnifique Psautier, daté de 1377, qui se trouvait autrefois à Kiev et qui appartient aujourd'hui à la Société paléographique de Pétersbourg. Il est remarquable par la reproduction d'un original byzantin du XII^e siècle, original malheureusement perdu. Mais toutes ces richesses artistiques et iconographiques ne pourraient pas trouver place ici; ces illustrations sont d'une espèce composite, empreinte d'un caractère spécial, qui a bien sa source à Byzance, mais s'étend bien au delà de tous les manuscrits grecs connus.

Le manuscrit connu sous le nom de *Psautier de la ville Ouglitsch* n'est qu'une copie exacte, mais assez grossière, du précédent. Il est conservé à la Bibliothèque impériale publique de Pétersbourg et date de l'année 1485[2]. L'original grec y est sensiblement abrégé, notamment dans les représentations symboliques, qui sont devenues incompréhensibles; tout le reste est assez bien reproduit, sauf quelques légères modifications ou additions.

Dans le manuscrit d'Ouglitsch, on remarque déjà le nouveau style byzantin, qui se distingue par la simplicité de ses enluminures, à larges contours faits à la plume et où dominent le bleu et le rouge. Les manuscrits slaves ont adopté les modèles byzantins, en les modifiant peu; aussi le type grec s'est-il conservé intact et y a-t-il peu d'éléments russes dans les illustrations des psautiers[3]; tout au plus pourrait-on faire remarquer que certains sujets ont été remplacés par d'autres d'un usage plus courant et plus populaire. C'est ainsi qu'on y rencontre souvent des scènes de la vie et de l'histoire de David

1. Il a été très exactement décrit par l'archimandrite Amphiloche, dans les *Antiquités* (Travaux de la Soc. arch., tome III). Description des miniatures, pages 4 à 28. Les dessins forment un atlas de 12 planches. Voyez également A. N. Popoff, *Description des manuscrits de la Biblioth. Chloudoff*, 1875, page 5.

2. Voyez la description du manuscrit, par M. Bousslaïew, dans ses *Études historiques*, tome II, pages 201-215.

3. M. Bousslaïew fait observer (*ibid.*, 211) que le manuscrit d'Ouglitsch ne contient pas une seule représentation d'un saint russe, et que nulle part on n'y remarque l'inscription ἅγιος, etc.

(psaumes LIV-LIX, LXI-LXIII), — Adam symbolisant l'humble pécheur fuyant vers Dieu, — Assaph en prière (psaume LXXIX), où il est question du cep planté par le prince des Juifs. (Psaume LXXXI.) Enfin, il est un fait absolument caractéristique, c'est que, sur les cent vingt miniatures du Psautier slave de M. Chloudoff, juste la moitié représente David tantôt en prières, tantôt faisant pénitence, tantôt dans les diverses circonstances de sa vie, pendant que, dans les manuscrits grecs, ces représentations sont relativement rares ; elles sont tout au plus au nombre de vingt-cinq sur un total de miniatures bien plus considérable.

Les autres psautiers offrent une illustration différente ; nous en parlerons plus tard. (Voyez plus loin le Psautier du Vatican, n° 752, et le Psautier latin d'Egerton au British Museum.) Tous les manuscrits que nous avons mentionnés sont un commentaire d'une même rédaction fondamentale, et le plus ancien document de cette série est, sans aucun doute, le Psautier grec de M. Chloudoff, bien que ce manuscrit ne soit pas l'original même d'après lequel ont été écrits les psautiers ultérieurs ; il est complété à son tour par les fragments de la Bibliothèque de Paris et par ceux du mont Athos. A ceux-ci succèdent le Psautier Barberini et enfin celui de Londres, le plus complet et le plus compliqué de tous. Mais, comme le premier a déjà été très sérieusement étudié par les archéologues russes[1], nous nous bornerons à en indiquer les traits caractéristiques, sans en énumérer toutes les miniatures.

On sait combien le Psautier est pauvre en sujets historiques : on comprend donc que les miniatures représentant des scènes de la vie de David soient plus rares que d'autres. Il vaut mieux, par conséquent, les classer dans une catégorie à part. Les autres illustrations se divisent en deux parties bien distinctes : une partie *historique* et une autre qu'on pourrait appeler *lyrique* ou *édifiante*. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament offrant un caractère historique, qu'on y trouve en grand nombre, ont un double aspect : ce sont des parallèles

1. Outre le travail, cité plus haut, de M. Undolsky, dans le *Recueil de la Société de l'art russe*, 1866, voyez le mémoire du professeur Bousslaïew (*ibid.*, pages 60-88), qui donne une idée très juste de ce manuscrit.

accompagnant les maximes prophétiques du Psalmiste, en même temps que des exemples symboliques tout empreints de spiritualisme.

Les scènes et les illustrations d'objets et de personnages de l'autre section sont également très nombreuses. Il y a, en outre, une troisième catégorie spéciale de miniatures qui est remarquable uniquement par ses éléments symboliques et allégoriques.

Pour nous résumer, toutes les miniatures du Psautier peuvent se subdiviser comme suit :

1° Parallèles et comparaisons relatifs aux prophéties de David, puisés : *a*) dans l'Ancien Testament, *b*) dans le Nouveau Testament, *c*) dans l'histoire de l'Église ;

2° Illustrations édifiantes d'un caractère lyrique dont les sujets sont empruntés : *a*) au Psautier lui-même, *b*) à la vie et *c*) à l'histoire de David [1] ;

3° Miniatures d'un caractère symbolique et moral ; allégories et paraboles ;

4° Illustrations d'objets et de personnages avec une légère nuance de symbolisme et d'édification due à l'interprétation littérale du texte ; personnifications ;

5° Miniatures d'un caractère exclusivement iconographique.

Les miniatures de la première et de la troisième catégorie sont les plus nombreuses dans le groupe fondamental, et c'est là que se sont conservés le mieux les principaux traits de cette illustration. Dans les manuscrits ultérieurs, au contraire, notamment dans ceux de la Barberinienne et de Londres, on rencontre surtout des miniatures de la deuxième et de la quatrième catégorie ; ces manuscrits tirent toute leur importance précisément de cette teinte d'édification religieuse qui est le propre de ces miniatures. Il n'y a pas plus de cinq miniatures de l'ancienne composition qui soient exclues des psautiers plus récents ou remplacées par d'autres.

En passant en revue et par classes les miniatures, nous nous

1. Le professeur Bousslaïew, dans son travail « sur le symbolisme byzantin », subdivise ainsi qu'il suit les miniatures du Psautier d'Ouglitsch : 1° les illustrations littérales ; 2° les personnifications ; 3° les allégories ; 4° les parallèles. — *Études historiques,* tome II, pages 202-212.

reporterons toujours au texte qu'elles concernent et qui nous en donne l'idée la plus exacte. Nous allons démontrer cette vérité par l'analyse du manuscrit de Londres, qui est le plus complet de tous.

Les parallèles d'après l'Ancien Testament ne contiennent pas de sujets commentant des maximes, mais bien ceux qui se rattachent aux différentes explications des Pères de l'Église. C'est ainsi qu'au psaume XX, 2, Ézéchias est représenté couronné par un ange et élevé sur un bouclier, un *labarum* à la main et vêtu d'une tunique d'or, et cela conformément à une version de Théodorète, qui a rappelé la maladie et la guérison d'Ézéchias après la victoire sur Sanherib. Le miniaturiste a représenté, au contraire, le couronnement solennel du roi (dans le Psautier d'Ouglitsch, c'est le Christ qui couronne Salomon); cette représentation a été adoptée plus tard dans des cas semblables. Le psaume CIV figure le sacrifice d'Isaac, ainsi que l'histoire de Joseph; au psaume XX, 10, on trouve, dans le manuscrit de Londres, la représentation de Sodome en flammes, Loth, sa femme, etc.; ps. XLI, 7, l'ascension d'Élie.

Mais c'est le LXXVI[e] psaume historique représentant l'Exode qui renferme les plus importantes illustrations; le LXXVII[e] est non moins remarquable avec les miracles et les plaies d'Égypte; au psaume CXXVI, 1, on voit la construction de la tour de Babel; au psaume CXXXVII, 1, les Israélites « auprès des fleuves de Babylone », etc. Enfin il y a des illustrations particulières pour les hymnes d'Isaïe, de Jonas et de Zacharie. Tous les autres sujets bibliques sont traités symboliquement, ou bien nous offrent des scènes d'un caractère lyrique, telles que, par exemple, Abraham avec les âmes des justes sur son sein. Le prophète Habacuc, un personnage important dans la théologie byzantine, est représenté priant devant l'image du Sauveur (psaume XLIX); il le montre comme venant ἀπὸ μεσεμβρείας ὁ $\overline{\text{Χ}}$ς; il est placé juste au milieu entre le soleil levant et le soleil couchant, comme l'indiquent les inscriptions.

Les événements du Nouveau Testament, y compris les péripéties de la primitive Église, ont une importance beaucoup plus considérable que les parallèles symboliques et que les prophéties du Psautier. Le

personnage qui joue le rôle principal dans ces événements, Jésus-Christ, est, pour ainsi dire, l'expression courante de la pensée religieuse, motif favori de l'illustrateur. Il est présent dans toutes les scènes d'un caractère édifiant, comme pour montrer clairement la volonté et la grâce du Très-Haut. Les paroles du début : « Bienheureux est l'homme », sont prononcées par le Christ qui bénit l'homme « bienheureux » vêtu de rouge ; et comme, d'après Basile le Grand, Dieu seul est réellement bienheureux, l'artiste fait figurer à côté la magnificence de Dieu avec cette triple louange : Saint! Saint! Saint!

L'image du Christ au ciel ou son médaillon, que l'on rencontre souvent sur le ciel ou sur la croix, est placé tantôt au-dessus de Moïse qui regarde Dieu (ps. LXXXIX), tantôt au-dessus de David priant, faisant pénitence ou dormant (ps. III, VI, VII, IX, 15; XXXVII) : c'est un symbole de la réalisation des promesses qui sont énoncées dans les psaumes. Le juste se tourne vers l'image du Christ et l'impie se soumet à lui. (XIII, 2; C, 1.) Le Christ assis sur des chérubins, au-dessous desquels un lion et un taureau vomissent des flammes, symbolise la splendeur et la victoire (IX, 37; XVII, 11); devant lui se prosternent les peuples, les trois Mages, etc. (XXI, 30.)

Au milieu de ces diverses illustrations, se trouve une série déterminée de scènes de l'Évangile relatives surtout à la Passion. Ce sont : le Christ devant le tribunal, le Crucifiement, la Résurrection, l'Ascension, qui se trouvent répétés à dessein plusieurs fois. Je connais environ six exemples de ces scènes se suivant sans interruption; IX, 33, le Christ à demi couché devant le tombeau (ὁ τάφος); XXI, 18, 19, les préparatifs du Crucifiement; XXII, 9, l'Ascension; XXXIV, 11, le Christ devant le tribunal (il est à remarquer que celui-ci se compose de trois juges — un *synedrion*, — comme dans la mosaïque de San Apollinare Nuovo de Ravenne; ici, selon la version de saint Cyrille et d'Hésychios); XXXV, 13; XXXVII, 12; XXXVIII, 13; XL, 10 — le Christ saisi par les soldats, la Cène (double composition, l'une, historique; l'autre, symbolique ou liturgique, etc.); la Crucifixion aussi est représentée comme scène symbolique de la rédemption du monde, qui se passe juste au milieu de la terre (on remarque l'*ombilikos* sous la Croix),

elle est figurée aussi dans une scène historique avec les deux larrons et la foule : c'est la fondation de l'Église sur la terre. Puis vient, XLIII, 24 — la Résurrection ; LXVI, 9 — l'Ascension ; LXVII, 3 — la Résurrection ; LXVIII, 10, 20, 22 ; LXXIII, 12 — la Passion ; LXXXVII, 6, la Mise au tombeau, et ensuite de nouveau la même série.

Outre les scènes de la Passion qui correspondent le mieux au contenu des psaumes, ces miniatures représentent encore : la Naissance du Christ, psaume II (dans le Psautier d'Ouglitsch, psaume XC), l'Entrée à Jérusalem, VIII, 3 ; la Résurrection de Lazare, XXIX, 4 (dans le Psautier d'Ouglitsch, psaume XLVIII). Cette scène est remarquable dans le manuscrit Barberini, par un rayon de lumière qui sort du Christ et fait faire des contorsions à « l'Enfer », représenté sous la forme d'un Silène ; une petite figure d'homme représentant l'âme de Lazare se sauve du côté du rayon lumineux.

Une miniature symbolique fort intéressante, c'est celle où l'on voit Zachée sur un arbre, l'hémorroïsse et la femme adultère, au psaume LXXXIV. Les paroles du psaume XXXIII, 9 : « Goûtez et voyez », ont pour illustration le Miracle de la multiplication des pains. Le Baptême (psaume XXVIII, 3, et dans le Psautier d'Ouglitsch, LXXIII) est représenté dans le manuscrit Barberini avec la figure du Jourdain qui s'enfuit : nous le retrouvons encore au psaume CIII, 7, où l'expression : « les eaux s'enfuirent », a servi de motif pour cette scène où la mer et le Jourdain s'écartent [1]. Un monstre saignant dans l'eau commente les paroles du psaume LXXIII, 14 : « Tu as brisé les têtes du léviathan. » Parmi les épisodes de la vie de la Vierge, nous trouvons l'Annonciation, XLIV, 3 ; la Présentation, XLIV, 16. La Salutation de sainte Élisabeth (LXXXIV, 11) fait également l'objet d'une fort belle miniature. A propos de l'interprétation de la phrase : « la bonté et la vérité se sont rencontrées », on voit au-dessus des maisons les petites figures du Christ et de saint Jean enfants qui se saluent : c'est là évidemment l'original qui devait servir de modèle aux représentations

1. Voyez la gravure du Psautier d'Ouglitsch dans les *Études historiques* du professeur Bousslaïew, tome II, page 205.

postérieures de ce sujet [1]. Un prototype iconographique semblable de la Vierge avec l'Enfant Jésus se trouve aussi au psaume XCIV, 1, où les paroles : « Mon cœur se réjouira », servent de titre à la miniature.

Les sujets qui ont trait à l'histoire de l'Église sont relativement peu nombreux, ce qui s'explique par le sens même des psaumes. Citons les suivants : XVIII, 4, les apôtres prêchant sur des trônes devant différents peuples; XXVI, 12, Grégoire le Théologien calomnié par une femme (cette scène est introduite ici en dépit des commentateurs); XXXIII, 6, 7, Grégoire chassant Arius; XXXIV, 1, Grégoire conduisant Tiridate vers le Christ; LXVIII, 30, Simon posant les mains sur deux figures dont il reçoit de l'or; de leur chevelure sort du feu, et derrière eux se tient le démon avec un bâton noir; XCIV, 5, Trajan accompagné de guerriers sur la terrasse d'une maison, au-dessous, la prison avec saint Pierre et saint Paul; plus bas encore, un fossé où des lions déchirent le saint martyr.

La vie des Saints a fourni aussi plusieurs sujets au Psautier.

Le caractère social de la polémique théologique et de certaines armes employées par elle, comme le Psautier illustré, est encore mieux accentué dans quelques miniatures relatives à l'iconomachie. Nous voyons ici, malgré l'absence d'inscriptions, l'assemblée d'iconoclastes « impies » à Blachernes, à Constantinople (f. 23, ps. XXV, v. 5 du Psautier Chloudoff), en 815, à l'époque des persécutions de Léon l'Arménien : l'empereur, entouré de ses gardes du corps en perruque, est assis sur un trône, écoutant le patriarche iconomaque Théodote sacré à nouveau et également assis. (Le patriarche Nicéphore était déjà exilé à cette époque, et l'emprisonnement de Théodore Stoudite suivit de près ce concile.) L'empereur est un portrait plein de naturel et se distingue par son type oriental : un regard dur qui brille sous des sourcils froncés, des boucles de cheveux touffus d'un noir d'ébène, serrées dans le cercle d'un mince diadème; à côté, deux iconoclastes insultant l'image du Christ renfermée dans un médaillon. L'un d'eux, vêtu d'une pénule, après avoir planté l'image au bout d'un poteau, s'apprête à la plonger

1. Voyez la gravure et le commentaire dans le travail de M. Piper : *L'Iconographie grecque de saint Jean-Baptiste : Evangel. Kal.*, 1867, page 63.

dans un vase rempli de poix bouillante : c'est Jean le sophiste, l'auxiliaire de Léon. L'autre, imitant le Juif, lève une éponge jusqu'à l'image; c'est le second auxiliaire de Léon, l'évêque Ignace. Partout des taches et des ruisseaux de sang (αἷμα). Nous rencontrons ces deux personnages, occupés à la même besogne (sans inscriptions), au bas de la miniature, dans la représentation du Crucifiement sur le Golgotha (ps. LXVIII, p. 22); les insultes à l'image et le Crucifiement lui-même sont deux scènes parallèles : le Juif porte aux lèvres du Christ une éponge imbibée de vinaigre dans un vase placé à côté; le centurion Longin, tenant une lance, s'étonne du miracle.

L'idée — assurément fort originale — de comparer les mauvais iconoclastes aux Juifs qui ont crucifié le Christ est empruntée au récit bien connu de la « Passion de l'image du Seigneur », récit attribué à Athanase d'Alexandrie[1], mais qu'on savait faux, bien qu'il fût lu au deuxième concile de Nicée. Cette relation expose comment un jour les Juifs outragèrent à Bérite l'image du Christ, crachèrent sur elle et la battirent; comment, après avoir cloué les pieds et les mains de l'effigie du Seigneur, ils la frappèrent sur la tête avec un bâton et présentèrent à ses lèvres une éponge imbibée de vinaigre, enfin comment, après avoir percé son flanc d'une lance, ils occasionnèrent un nouveau miracle, car un flot de sang et d'eau d'une force miraculeuse coula du flanc de l'effigie. Ce récit était lu pendant longtemps le dimanche de la *semaine d'orthodoxie (première semaine du grand Carême,* où l'on fêtait le retour à l'adoration des images) et était très répandu à l'époque qui a suivi immédiatement l'iconoclasme[2]. Théodore Stoudite le cite dans son fameux écrit adressé aux empereurs Michel et Théophile, et qui était une sorte de confession orthodoxe de tous les prêtres[3]. Le même Théodore Stoudite[4] attribue enfin à Jean et à Ignace les deux acrostiches suivants : Χριστοῦ τὸ πάθος Ἐλπὶς Ἰωάννῃ ; — σταυρὸς Ἰγνάτιῳ αἴνεσις. — La miniature en a fait évidemment une parodie.

1. Voyez *Patrol. c. c. ser. gr.,* édition Migne, tome XXVIII, pages 798-824, en quatre versions.
2. Voyez l'introduction à l'édition des *Spuria* d'Athanasius : *ibid.,* page 18.
3. Voyez les ouvrages de Théodore Stoudite, édition de l'Académie ecclésiastique de Saint-Pétersbourg, 1867, page 514.
4. *Patrol. gr.,* Migne, tome XCIX, p. 477 : Ἔλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῶν ἀσεβῶν ποιημάτων.

Le triomphe de l'orthodoxie se traduit sous les traits du patriarche Nicéphore, nimbé, tenant de la main gauche l'image du Christ (ps. XXV, v. 4, f. 23) : on était à peine revenu ou plutôt on revenait à peine à l'adoration des images au moment où cette illustration paraissait. Voilà pourquoi, dans le Psautier Chloudoff, Théodore Stoudite ne figure pas à côté de Nicéphore, comme dans le manuscrit de Londres, où ce maître d'orthodoxie est encore représenté à propos des ps. LXIII, LXVIII, v. 49, etc. On n'y voit pas non plus le patriarche Tarasios; nous en trouvons les causes secrètes dans les miniatures elles-mêmes comme dans l'histoire contemporaine de l'Église. Le dessinateur devait avoir présents à l'esprit les liens qui attachaient Tarasios à la simonie, et tout au moins la participation involontaire du patriarche à l'ordination par les évêques et les prêtres, moyennant une rémunération en argent. Bien que Théodore Stoudite lui-même se fût réconcilié avec Tarasios non seulement malgré la première faute que celui-ci avait commise en consentant au mariage incestueux de Constantin Copronyme, mais aussi plus tard malgré les indulgences accordées par le même patriarche aux simoniens[1], bien que Théodore Stoudite eût engagé ses disciples et ses adeptes « stoudites » (qu'on appelait *akoïmites* au IX^e^ siècle) à ne pas se séparer de l'Église, néanmoins il se produisit après sa mort dans la hiérarchie ecclésiastique une discorde facile à reconnaître. Dès lors les Stoudites, considérant le « sacerdoce » comme souillé, cherchaient à abandonner l'Église et à s'organiser eux-mêmes à leur guise, τῷ οἰκείῳ ὑλήματι. Le patriarche Méthode (842-846), voyant la prétention des stoudites « schismatiques » de juger les patriarches et de gouverner seuls l'Eglise, se vit obligé de les menacer d'un anathème en plein concile si, se rétractant spontanément, ils ne consentaient pas à jeter l'anathème sur l'ancien différend de Théodore Stoudite avec les grands patriarches[2]. Il est certain aussi que la mésintelligence régnait au

1. Voyez les lettres de Th. Stoudite dans l'édition déjà citée, pages 310 et suivantes, où l'abbé conseille aux moines de ne se préoccuper que de la confession religieuse et d'accueillir les ecclésiastiques ordonnés par les évêques simoniens, dès que les premiers ignorent l'origine de leur ordination.

2. Voyez le curieux message du patriarche Méthode aux Stoudites, dans la *Patrol.*, édition Migne, tome C, pages 1293, 1298, etc. On y trouve ces paroles importantes du patriarche : « Tu es moine et tu n'as pas le droit de critiquer les actes des prêtres; tu dois te soumettre et non pas vouloir soumettre les autres à ton autorité ni les juger. » Notre manuscrit a pu être exécuté après 846, année dans laquelle les cendres de Nicéphore ont été transférées à Constantinople.

monastère même de Stoudios, et les moines les plus prudents blâmaient les emportements des Stoudites de second ordre[1].

Deux miniatures remarquables retracent ces événements avec une grande précision. Au ps. LXVIII, v. 28, f. 67 du même Psautier, nous voyons deux scènes parallèles : des pharisiens corrompent deux soldats qui montent la garde devant le tombeau du Christ; tout autour, des inscriptions tirées du Psautier et de l'Évangile; au bas, le mage Simon en habits pontificaux, tenant de la main gauche une sébile pleine d'argent, ordonne deux personnages qui lui tendent chacun une bourse; derrière Simon, le diable (φιλαργυρὸς δαίμων) chuchote à son oreille. Les liens qui rattachent cette scène aux iconoclastes sont visibles dans la fin de l'inscription où il est dit : Καὶ τὴν τοῦ Χ̄ῡ εἰκόνα ἀτιμάζοντι, προσθήκην τῆς ἀνομίας αὐτοῦ ἐργάζοντες, ainsi que dans une autre miniature semblable (ps. LI, v. 9, f. 51 verso) se composant également de deux scènes parallèles : l'apôtre saint Pierre terrassant le devin Simon, et maudissant sa cupidité; en bas, des pièces de monnaie répandues de tous côtés de la sébile tombée à terre.

Plus bas, Nicéphore, tenant de la main gauche l'image du Christ, montre comment fut terrassé Jean, « le second Siméon et iconoclaste ». Ce n'est pas sans raison que le nom de Jannes remplace ici celui de Joannes; ce savant sophiste ou grammairien, bras droit de Léon, « sa bouche », mais aussi bouffon et sorcier (« lécanomanthe »), était, aux yeux des contemporains, d'origine assyrienne. (Il est représenté dans les miniatures avec des cheveux hérissés comme un possédé.) Il porte réellement, dans les ouvrages de polémique du commencement du IX^e^ siècle[2], le nom de Jannes, étant indigne de s'appeler Joannes (Jean), selon la périphrase apostolique. Au fol. 35 (ps. XXXVI), ce même Jannes est de nouveau représenté comme un homme cupide et simoniaque; il tient une besace assez grande; à côté de lui est le diable, dont le souffle sort sous forme de flamme.

1. Voyez la *Vie de Th. Stoudite,* écrite par son disciple Michel, dans l'édition de Saint-Pétersbourg, pages 38-39.

2. Biographie de Th. Stoudite, *Patrol. c. c.,* édition Migne, XCIX, page 177 : Ἰάννης, ἀλλ' οὐχὶ Ἰωάννης, καλεῖσθαι ἄξιος. De même dans la chronique de Siméon, dans la biographie du patriarche Méthode, etc.

Ainsi, ces miniatures historiques nous transportent directement au sein même du mouvement intellectuel et social très significatif qui se dessine entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle ; mais elles nous le présentent en même temps à un point de vue étroitement monacal. L'iconomachie se traduit visiblement par l'incitation du diable et par la vénalité des Juifs, une cupidité sordide et une abominable simonie qui met à l'encan l'Église et le Christ lui-même. Tous les côtés avantageux de ce mouvement réformateur, ses brillants succès militaires et administratifs, la moralité rigoureuse des principes des iconoclastes qui s'efforçaient de relever une société si près de sa chute et d'extirper la superstition dans le peuple, — en un mot tout le caractère politique et moral de la lutte s'efface et disparaît dans cette appréciation partiale. Mais, tout en reconnaissant cet excès, pouvons-nous en faire un crime à des hommes qui sentent encore vivement les terribles blessures faites à l'Église et à la société ? L'iconoclasme, issu peut-être d'une idée politique et administrative excellente, n'a été en somme qu'une tentative réformatrice absolument stérile, qui, s'éloignant dès le commencement de son but primitif, s'est transformée en une lutte religieuse des plus mesquines.

Les illustrations des psautiers les plus importantes au point de vue de l'histoire des idées artistiques chrétiennes sont les miniatures *symboliques ;* or, ce symbolisme est précisément le lien qui rattache le Psautier illustré à l'époque précédente et qui imprime à l'ensemble de l'illustration son caractère. Cette tendance reflète très fidèlement les rapports entre l'art et la religion, dans la société chrétienne primitive. Les belles formes antiques y sont recouvertes de ce voile symbolique qui interprète si bien toutes les idées chrétiennes. Ajoutez que la langue lyrique et imagée du Psautier s'harmonisait parfaitement avec ces formes ; aussi le Psautier illustré a-t-il fourni à l'iconographie un véritable trésor d'expressions symboliques. Ce symbolisme était, en outre, le terrain le plus propice au développement des idées spiritualistes et religieuses, et l'on peut dire que la décadence de l'art date du jour où il a été remplacé par un naturalisme puéril et vide de sens. (Voyez l'analyse du manuscrit de la Bibliothèque du Vatican, n° 752.)

Parmi les nombreuses illustrations symboliques, nous ne signalerons que les plus intéressantes, en les divisant en scènes et en figures isolées. Ps. XXI, 13 : le Christ est représenté assis sur une montagne entourée de taureaux sauvages. On voit un homme avec des cornes vêtu d'une riche chlamyde. C'est là une illustration des commentaires d'Eusèbe, de Symmaque, d'Aquila, etc. ; le Christ est représenté devant le jugement des hommes, les taureaux sont des juges (les pécheurs ont aussi des cornes dans le Psautier d'Ouglitsch, ps. LXXIV); la montagne est la montagne de Dieu. Cette montagne est en même temps Sion[1], représenté sous la forme d'une haute tour aux fenêtres de laquelle on aperçoit le Christ (ps. LXIV, 2), ou bien sous la forme d'un mont rocheux, au haut duquel est la maison de la Vierge avec l'Enfant Jésus. (Ps. LXXVII, 68-70.) Sous la montagne sont David, Jérémie, Ézéchiel, Daniel et même Samuel sacrant David, ou bien enfin c'est le Christ lui-même qui est placé devant la maison de Sion, pendant qu'on voit à la fenêtre la reine de Sion ; la montagne est alors étendue sur l'enfer dont le démon est terrassé. (Ps. CI, 17.)

La même montagne devient le rocher d'où Moïse fit jaillir de l'eau dans le désert. Dans la scène de la sortie d'Égypte (ps. LXXX, 11), le Christ est représenté assis sur ce rocher, et l'inscription du manuscrit de Londres porte : ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ Χς. On[2] a raison de prétendre (cet avis est d'ailleurs confirmé par l'inscription elle-même) que cette scène est en contradiction évidente avec l'identification symbolique de saint Pierre avec Moïse.

Une miniature des plus curieuses est celle du psaume XCI, 11, d'autant plus qu'elle sert de modèle à l'iconographie grecque et occidentale[3] depuis le XII^e^ siècle : une licorne qui s'est sauvée devant le

1. Sion ou Cité de Dieu : νοηθὴ Σίων. Voyez *Saint Germain le patriarche* dans *Patrol. gr.*, édition Migne, volume XCVIII, pages 31, 32 et 374. *Andreas Critensis,* ibid., volume XCVII, page 900.

2. Voyez, dans le *Recueil de la Société de l'art russe,* la correspondance de Rome, page 70. Il existait à Constantinople, à l'époque des Comnènes, un couvent qui s'appelait « Petra » (Du Cange, *Const. ch.*, IV, 102); on disait que c'était le rocher d'où jaillit l'eau pour désaltérer les passants; au fond, c'est toujours la même allégorie. Paulin (*Ép. ad. Sev.*, XII) fait remarquer que ce rocher est l'Église. Rappelons-nous à ce propos ces mosaïques où l'on voit un rocher d'où jaillissent quatre fleuves et au-dessus duquel on voit un agneau debout. Théodorète, *Comm. sur l'Exode,* cap. XVI, § 28; et saint Germain, patriarche, dans la *Patrol. grecque,* de Migne, volume XCVIII, page 262.

3. Voyez Piper, *Evangelischer Kalender,* 1859, page 35, etc., où l'auteur prouve que le récit en

chasseur pose un pied sur les genoux de la Vierge ; en haut, est l'image de la Mère avec l'Enfant contre sa poitrine, et, en bas, saint Jean Chrysostôme prêchant sur la Vierge : la corne de l'animal est très haute. Une autre scène du même caractère est celle où l'on voit un cerf près d'une source ; saint Eustathios poursuit le cerf entre les ramures duquel on aperçoit une image sainte (φῶς ὁ $\overline{\text{Χς}}$ εἰς τὸν ἅγιον Πέτρον, etc. : Psautier de Chloudoff). Le partage de la collation entre les Apôtres par le Christ et Melchisédech est d'une origine plus ancienne. (Ps. CX, 5.)

La miniature illustrant le psaume CXLIII, 4, offre un intérêt tout particulier : c'est la parabole d'une licorne poursuivant un homme et de deux souris, l'une blanche, l'autre noire, qui rongent l'arbre où l'homme s'est réfugié, pendant qu'un monstre attend qu'il en tombe. On sait quel rôle important cette parabole a joué dans l'iconographie didactique du moyen âge : elle était l'expression de l'inanité de la vie humaine et de tous ses charmes[1]. Enfin, plusieurs scènes du Nouveau Testament figurent là avec des détails symboliques tout particuliers : c'est ainsi qu'au-dessous de l'Annonciation de Marie, par exemple, on aperçoit Gédéon. La scène de la Samaritaine porte une inscription où le Christ est appelé la source de la vie ; la scène de Zachée est accompagnée des figures de l'hémorroïsse et de la femme adultère (LIX, 7), etc.

Les motifs isolés appartenant à un genre symbolique ont un caractère plus antique encore : ce sont de simples personnifications ou des symboles récemment créés. Chose curieuse, les personnifications ne se rencontrent que dans les scènes symboliques. Le psaume I mentionne un arbre planté près des eaux courantes : le miniaturiste le représente couvert d'un grand nombre de fruits, comme un arbre du Paradis, selon la version de saint Jean Chrysostôme ; l'eau est représentée par deux fleuves qui se rencontrent ; ce sont Yor et Dan, les fleuves du Paradis.

question se trouve déjà dans une miniature du VII[e] siècle ; mais l'explication du symbole qui indique le Christ envoyé de Dieu et fait homme par la Vierge ne date guère que du XI[e] siècle. Ce commentaire est répété dans le supplément de l'ouvrage de M. Kraus, intitulé : *Altchristliche Kunst,* 1873.

1. L'inscription du fameux bas-relief de Parme est citée par Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste,* tome VIII, p. 262. Rem. Voyez aussi l'article de M. Bousslaïew dans le *Recueil de la Société de l'art russe,* 1866, pages 80-83.

Ils sont figurés sous les traits de deux personnages portant des urnes et ceints autour des hanches seulement : l'un d'eux est jeune, l'autre barbu[1] avec une coiffure à cornes d'or qui rappelle les anciennes idoles égyptiennes. « Les impies dispersés par le vent » (ps. I) : un jeune homme — le vent — souffle dans un grand tuyau. VIII, 7 : une jeune femme au milieu de bêtes fauves, telles que lions, etc., tenant un grand rameau de laurier orné de rubans rouges et portant une couronne sur la tête, représente Ève, la maîtresse de la terre. Dans le Psautier slave de la collection Chloudoff se trouve une figure qui paraît songer avec tristesse aux souffrances du Christ ; elle personnifie la Prophétie[2].

Les allégories, cette forme modifiée de la symbolique, sont généralement un commentaire littéral du texte et parfois aussi des paraboles. Au psaume V, la Vérité, une petite figure humaine, s'échappe de la bouche de deux hommes pour s'envoler vers le Christ[3].

L'aspiration vers la divinité est représentée sous la forme d'un cerf qui cherche avidement une source. Parfois les allégories de ce genre reproduisent mot pour mot tel ou tel passage d'un psaume : ainsi, par exemple, dans le Psautier slave de Chloudoff[4], la phrase du psaume CXXIX : « Du fond de ces profondeurs, Seigneur, je crie vers toi », est illustrée de la manière suivante : Adam est devant une sombre caverne, le genou plié, les mains levées au ciel. Cette caverne — demeure du premier homme et premier asile de l'Homme-Dieu — est une particularité extrêmement remarquable.

Dans le manuscrit Barberini et notamment dans le manuscrit de Londres, le rôle le plus important appartient aux illustrations lyriques, dont les sujets puisés dans la vie journalière et monacale ont pour but l'édification du lecteur.

La haute littérature instructive des VIII^e^ et IX^e^ siècles est une mine

1. Voyez les dessins d'après les homélies de Jacob (Vat. 1162). Voyez aussi le Psautier d'Ouglitsch et les *Études* du professeur Bousslaïew, tome II, planche 6.

2. Voyez l'article de l'archimandrite Amphiloche, dans *les Antiquités, de la Société archéologique de Moscou,* tome III, page 9, n° 16.

3. On retrouve la même illustration dans le Psautier d'Ouglitsch, à propos du texte : « Car de leur bouche, etc. » ; mais là le texte continue : « leur bouche est un tombeau ouvert. » Dans le bas est représenté un tombeau. Bousslaïew, *ibid.*, p. 203.

4. Voyez l'article cité de l'archimandrite Amphiloche, *ibid.*, page 22, n° 99.

féconde pour les illustrations de ce genre. Saint Jean Damascène, saint Germain, saint André de Crète sont les écrivains qui y ont brillé du plus grand éclat : saint Germain est l'auteur de l'homélie sur la fin de la vie, saint André celui de l'homélie sur la vie et la mort, sur le péager et le Phariséen[1], etc. Ces homélies commentent les psaumes et n'en sont même qu'une paraphrase. Ajoutons-y les discours sur les vertus et les vices des disciples de Jean Damascène : Antoine Melisse, Th. Abuchara, etc.[2].

La miniature initiale, par exemple (dans le manuscrit de Londres), représente le « Conseil des impies » sous l'aspect d'une assemblée mondaine : sur un siège magnifique est assise une femme entre deux jeunes gens. Derrière eux, deux démons attendent leurs victimes. Ainsi se trouve reproduite l'explication de Basile le Grand, qui parle du chemin des plaisirs, de l'assemblée des pécheurs. Dans le Psautier Barberini, une miniature représente trois hérétiques conversant entre eux. Nous trouvons plus loin un grand nombre de miniatures qui représentent le juste (δίκαιος) poursuivi par les impies (ἀσεβεῖς); ceux-ci tirent sur lui, pendant qu'il prie devant l'image de Dieu. Ou bien encore (XI, 10) un ange arrache la langue à un impie; des anges chassent les pécheurs que le Christ recueille; des pécheurs impénitents sont dévorés par les flammes; Satan les étreint dans ses bras (psaume IX, 18), etc.

Le manuscrit de Londres est plein de miniatures d'une composition particulière, où il est facile de reconnaître les principes adoptés plus tard par les moines. Ces miniatures ont pour but la glorification de l'aumône et l'encouragement à la pitié : l'imagination du dessinateur prête à ce sujet peu fécond en lui-même les formes les plus variées. Exemples : psaumes IX, 19, un ange prend un mendiant sous sa protection; IX, 29, un mendiant est saisi par un loup; XIII, 6, un homme riche chasse un pauvre avec un bâton, mais le Christ le prend par la main; XXI, 27, Jean l'Elémosinaire distribue de l'argent parmi

1. *Patrologie grecque,* tomes XCVII-XCVIII. L'homélie de saint André est composée tout entière d'après le Psautier et l'Ecclésiaste. Elle est pleine d'extase et d'affectation : « L'homme, dit-elle, est une fleur qui ne fleurit qu'une journée, une ombre qui court, une image de Dieu, un animal, etc. »

2. Fabricius, *Bibl. gr.,* tome IX, page 744; tome X, page 367.

les mendiants; XXXIII, 11, les hommes pour lesquels il n'est pas de besoins sont les moines; XXXVI, 22, l'homme charitable (ou dans le manuscrit Barberini, la Charité : ἐλεημοσύνη) distribue de l'argent ; des épis et des branches poussent dans sa couronne.

A la même catégorie appartiennent toutes les illustrations symbolisant la crainte de Dieu (LXX, 9 : ὁ παλαιὸς γέρων avec un ange), la fin du juste et de l'impie, les injustes, ἄνομοι; les idolâtres : psaume CV, 38, un père sacrifie sa fille (une réminiscence d'Iphigénie); l'idole sous les traits d'un diable, debout sur une colonne, boit le sang répandu. C'est là aussi que nous rencontrons les premières représentations relatives à la tentation. Saint Antoine (psaume CVIII, 24) personnifie le mépris des biens de la terre et l'homme sauvé de la corruption. La prière est figurée sous les traits d'Adam, de Moïse, d'Aaron et de Samuel; la gloire de Dieu est représentée par les Saints. Les martyrs, les anges, les démons, les pécheurs barbares, les justes, des hommes portant des croix, sont autant de figures qui servent à exprimer des idées abstraites.

Les objets inanimés sont traités dans les illustrations du Psautier d'une façon très médiocre, conformément aux tendances artistiques de l'époque; aussi offrent-ils rarement quelque intérêt. Le miniaturiste prend les choses à la lettre et nous montre les portes du ciel, l'arche d'alliance, la vigne, les idoles. Dans certains endroits, ces illustrations se rapprochent de la manière lyrique; dans d'autres, de la manière symbolique. Les plus intéressantes sont celles qui sont empruntées aux anciens manuscrits illustrés : le coucher du soleil derrière les montagnes (δύσις, psaume XLIX, 3) est copié du Cosmas; le soleil est figuré sous la forme d'une tête de taureau. (LXXVII, 14.)[1] Derrière Moïse se lève le jour (ἡμέρα); c'est une figure de femme vêtue d'un magnifique manteau et couronnée d'un nimbe. Les antipodes sont également empruntés au Cosmas (psaume CIII, 8); de même le globe terrestre (CI, 26) et l'idole de Vénus, la main sur la poitrine. (XCV, 5.) Les anciennes représentations du soleil et des fleuves sont du même

1. Voyez les illustrations de Cosmas dans les *Études* du professeur Bousslaïew, tome II, page 206, planche 15 : « La diminution de la lumière dans le soleil. »

genre. LVII, 8 : un médecin lance un liquide dans la gueule d'un serpent[1].

A propos du texte : « Tu nous as fait fondre », nous voyons deux clercs (σιμανίτες, πάπαδες), habillés d'une chasuble bleue et rouge, avec des marteaux (?). Un barbouillage grossier représente des martyrs, et différentes illustrations puériles des scènes du martyrologe.

Le manuscrit du Musée britannique offre enfin une série de miniatures d'une espèce toute particulière qui, par leur caractère et leur destination, appartiennent à la série lyrique. Ce sont des saints, séparés ou en groupes, accompagnant presque chaque psaume, partout où le texte le permet. Cette série est également empreinte de ce caractère populaire qui éclate dans les livres savants des moines. Au ps. IV, 4 : « Le Seigneur sauve miraculeusement son Saint », se trouve représenté un saint stylite (de même dans le manuscrit de Chloudoff). Le même personnage sert plus loin (ps. XXIV) comme expression de l'abnégation chrétienne. Ps. VI, XIX, 1 : le juste se tournant vers Dieu est représenté sous les traits de Basile le Grand, debout derrière un pupitre où brûle une lumière, ou bien dans l'attitude de la prière. Le psaume XV, 3, mentionne « les Saints sur la terre »; les commentateurs indiquent unanimement les apôtres comme successeurs immédiats du Seigneur sur la terre. Pour l'illustrateur, ce sont les trois principaux saints de la Grèce et en partie du territoire de Salonique : Grégoire le Théologien, Démétrius et George. On voit apparaître encore plus souvent saint Jean Chrysostôme, que les moines savants vénéraient tout particulièrement. De même, psaume XVI, 4, ce sont saint Athanase (XXI, 2), Charitonios, puis Alipios, Aberkios, Artemios, Auxentios, Arsenios, Amphilochios, Alexis, l'homme de Dieu; CX, 3 : Onuphrios, Daniel et Pantéléimon, etc. Ce choix est déterminé autant par la piété envers les saints locaux que par le désir de rendre un culte sacré à tous les saints par ordre alphabétique.

Dans la rédaction russe nous rencontrons souvent au psaume XCI le grand Onuphrius, « semblable à un phénix », au milieu de palmiers sur une montagne, d'où coule un ruisseau, source nouvelle pareille à

1. Le Psautier d'Ouglitsch; article du professeur Bousslaïew, *ibid.*, planche 12.

l'eau merveilleuse de Moïse dans le désert. Paul de Thèbes, « l'ermite », y figure également, et au psaume CIII, détail symbolique, on aperçoit des ruisseaux coulant du haut des montagnes.

Les manuscrits illustrés du Psautier que nous venons d'étudier sont les spécimens les plus importants et les plus purs de l'ancien symbolisme chrétien qui s'est développé à Byzance et qui devint, au point de vue philosophique général, la base de l'iconographie. On voit bien apparaître, dès le XI^e^ siècle, d'autres illustrations du Psautier, mais leur style vague et incolore, ce style propre aux modèles antérieurs, dénote l'impuissance absolue de produire quoi que ce soit de nouveau.

Nous trouvons dans un intéressant manuscrit de la Bibliothèque du Vatican, n° 752, un spécimen de cette manière vague et vide de sens, où il n'y a, sauf l'illustration littérale du texte, aucune conception, aucune idée; où l'artiste se contente de jouer avec le symbolisme extérieur (en écrivant, par exemple, sous la figure de David, berger : ποιμὴν καὶ τῶν ἀνθρώπων) et de peindre quelques allégories. Ce manuscrit, en deux volumes in-folio, composé de 976 feuillets, et rempli de miniatures, rappelle singulièrement le fameux Octoteuque de la même bibliothèque. Cependant il est resté inconnu de tous les archéologues. Mais quelle amère déception ne réserve-t-il pas à celui qui, jugeant d'après une première impression, espère y trouver des sujets intéressants!

Il est facile de déterminer approximativement la date du volume, car la désignation de la fête de Pâques et des autres fêtes comprises dans 32 médaillons répartis sur les quatre premières pages commence avec l'année 6567, c'est-à-dire 1059 après la naissance du Christ. Au point de vue du style, le manuscrit ressemble beaucoup aussi à l'Octoteuque : les figures sont gracieuses, très bien peintes avec des couleurs claires; les compositions savantes et d'un caractère réellement artistique. Parfois les dimensions sont aussi petites que dans les Évangiles. De même que dans les psautiers russes plus récents, de même ici la plupart des sujets représentent David priant, chantant ou prophétisant. Souvent le Christ accueille le roi pénitent que lui présente un archange, en qualité d'intermédiaire. Un plus grand nombre de miniatures encore sont puisées dans la vie de David.

Les scènes allégoriques où figure David sont au contraire assez rares; citons seulement les conversations de David avec les commentateurs, avec saint Sylvestre, la Communion donnée à David par le Christ, etc. Les scènes symboliques où paraît le Christ suivent pas à pas les différentes particularités des commentaires théologiques : ainsi, par exemple, le Christ assiste à l'enseignement des Écritures saintes que les fils de Korah donnent au peuple, ou bien il baptise lui-même les Juifs (!) sur de grands fonts baptismaux en marbre, ce qui est indiqué par une inscription. Il n'y a pas de sujets originaux dans cette grande quantité de miniatures : la miniature du titre (πρόγραμμα εἰς Δαὸδ τὸν προφήτην) représente David jouant du violon[1], à côté de lui sont d'autres personnages faisant de la musique; Asaph couronne la Sagesse et la Prophétie. (Voy. plus bas les miniatures du Psautier de Paris, n° 139.) Le Christ est assis sur le trône de la gloire, habillé d'un costume d'or et entouré d'anges; au-dessous une *etoimasia,* avec l'inscription ἡ δευτέρα παρουσία, au milieu d'un groupe de saints : il s'agit de la seconde Venue du Christ, ce qui confirme définitivement l'opinion de Paul Durand[2], qui prétend que l'établissement du trône sur la terre est le symbole du Jugement dernier.

Une miniature qui n'est pas exempte d'affectation représente le Christ embrassant des fidèles délivrés de Satan. Une autre miniature du Jugement dernier répète le dessin du Cosmas : c'est le Christ « sous les nuages », dans une gloire en forme d'amande; tout autour de lui, des hiérarques, des évangélistes; plus bas Adam et Ève, au bord de l'abîme de l'enfer, et des morts qui sortent des tombeaux; leurs linceuls sont colorés comme des voiles de vierges. Parmi les personnifications, la figure du Salut après la pénitence (ἀπαλλαγή) est particulièrement remarquable.

Les parallèles symboliques, qui constituent la partie la plus importante des illustrations du Psautier, ont passé dans les manuscrits plus

1. Et non de la lyre. Un instrument semblable, mais large comme une guitare, se trouve dans la miniature initiale du Psautier slave de Chloudoff. Voyez la gravure n° 1 de la description d'Amphilochius, *l. c.*

2. *Étude sur l'étymacia,* 1860.

récents, et notamment dans les manuscrits latins des XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Le Psautier dit d'Egerton, au British Museum, n° 1139, écrit à Jérusalem pour Melisenda, fille du roi Baudouin, offre un exemple frappant de ces emprunts. Il contient plus de vingt grandes miniatures dans le style de l'iconographie byzantine, depuis l'*Annonciation* jusqu'à l'*Assomption de la Vierge* et la *Glorification du Christ*. La miniature initiale est un commentaire de la parabole : « J'étais nu et vous m'avez vêtu », etc.

Un autre Psautier latin illustré, du XII^e^ ou XIII^e^ siècle, conservé à la Bibliothèque Vallicelliana, à Rome, sous le n° E 24, renferme des chants, le symbole de la foi, le calendrier, etc Outre les miniatures initiales avec David composant ou chantant des psaumes, on y remarque : le Sauveur du monde entouré d'évangélistes et bénissant à la manière grecque, puis la Cène, la Résurrection sous forme de descente aux enfers, l'Agneau pascal, etc., le tout en style byzantin.

L'étude du Psautier illustré nous a prouvé, à n'en pas douter, que les miniatures du premier âge d'or de l'art byzantin ont conservé longtemps toutes les formes, voire toutes les particularités de l'art antique.

Nous avons vu, au contraire, par l'analyse des manuscrits ultérieurs, qu'ici le caractère antique ne se manifestait que sur tel ou tel point exclusif de la composition ou dans certaines nuances légères de la technique. Or, toute période de l'art est avant tout caractérisée par la forme artistique; quant à la composition, qui résiste davantage à l'influence du temps, elle ne saurait être la marque distinctive d'une époque.

Nous retrouverons dans la période suivante de la miniature byzantine beaucoup d'éléments antiques dans la conception, dans les idées, dans tel ou tel trait technique (voyez la description du manuscrit de l'Octoteuque du Vatican), quoique le tout soit exécuté dans le style byzantin nouveau. Aussi l'étude des progrès accomplis pendant la période qui nous occupe ne serait-elle pas complète si nous ne la rattachions pas à la période suivante par les liens du style.

Parmi les nombreux manuscrits grecs à miniatures, nous pourrions en citer quelques-uns qui répondent à ce dessein. Waagen rattache le Psautier de Paris, n° 139, à l'art antique, de même qu'il enlève d'autres manuscrits à l'école byzantine; d'autres auteurs nous renvoient au manuscrit parisien de saint Grégoire, etc.

Un heureux hasard nous a conservé un manuscrit du VIII^e^ ou IX^e^ siècle qui confirme pleinement notre opinion : c'est un fragment des quatre Évangiles de la Bibliothèque impériale publique, à Saint-Pétersbourg, n° 21 [1]. La forme des lettres onciales rondes et l'absence de grandes initiales indiquent que nous sommes ici en plein VII^e^ ou VIII^e^ siècle; la richesse et le caractère monumental des illustrations, qui consistent en grandes figures couvrant les marges du manuscrit, rappellent le manuscrit de Cosmas. D'autre part, chaque miniature forme un tableau distinct qui est entouré, à la mode nouvelle du IX^e^ siècle, d'une bordure de guirlandes et d'autres ornements. Les formes anatomiques rappellent beaucoup l'Évangile de Rabula; les contours sont souvent indiqués en noir; les cheveux sont en général blonds ou cendrés; toutefois, ceux du Christ sont d'une nuance voisine du noir. La gravité ascétique de l'image du Christ fait penser au type sévère du manuscrit de Cosmas.

Au point de vue du style, les miniatures du manuscrit de Saint-Pétersbourg sont frappées au coin du byzantinisme, tel qu'il s'est développé au IX^e^ et au X^e^ siècle, c'est-à-dire caractérisé par les traits suivants : visages d'une expression sombre, extrême maigreur des extrémités, draperies larges, mais conventionnelles, des trois évangélistes qui, l'Évangile à la main, réfléchissent profondément derrière un pupitre. Le coloris même a un caractère byzantin très prononcé : le bleu et le rose prédominent partout, les enluminures sont faites au moyen d'une épaisse couche de gouache qui recouvre la peinture de dessous. Mais ce qui appelle surtout notre attention, ce sont les compositions les plus répandues dans l'iconographie des X^e^ et XI^e^ siècles [2].

1. In-folio. Voyez la description dans le *Catalogue des manuscrits grecs*, de la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg, 1864.

2. Nous en trouvons le meilleur commentaire dans le discours de Jean Damascène pour la défense des images (*Patrol. gr.*, tome XCXV, page 314), où il énumère les sujets bibliques qui, de son

C'est ainsi que la première miniature, qui représente l'*Anastasis* sous la forme de la Descente aux Enfers, contient non seulement tous les acteurs de cette scène, le Christ debout sur Satan, Adam et Ève délivrés par le Sauveur, mais aussi le groupe bien connu de gauche, comprenant David, Salomon et les autres justes de l'Ancien Testament.

L'âge de cette miniature nous est révélé par les tablions jaunes des vêtements royaux. Le même dessin typique se retrouve dans les miniatures qui représentent : le Lavement des pieds, où tous les apôtres sont habillés de vêtements d'un bleu cendré, et le Christ d'un himation de pourpre antique avec un tablier blanc ; l'ange qui annonce la Résurrection aux femmes; l'apparition du Christ que voient deux femmes — χαίρετε ; la dernière bénédiction des apôtres — ἡ προ...(σκύνησις), où le Christ est debout, sur un marchepied, au milieu des douze apôtres, qui s'inclinent devant lui ; cette scène est traitée à la manière brillante des évangiles illustrés du XI^e^ siècle[1] ; la Transfiguration, dont la partie inférieure seule s'est conservée, sur un fond sombre, garni de rochers, etc.

Dans quelques miniatures, au contraire, on voit encore des traces d'anciennes traditions ; les traits sont plus simples et la composition plus libre. Telle est celle qui représente les Noces de Cana, ὁ γάμος : différents personnages sont assis à des tables disposées en forme de triclinium ; le Christ assis au bout cause avec sa mère; plus bas, il change l'eau en vin[2], en touchant de sa baguette de grands vases, comme un génie miraculeux de l'antiquité. Aussi est-il représenté ici jeune, avec un léger duvet au menton. Les types des assistants et leurs costumes sont antiques ; leurs *chitons* sont ornés de deux bandes sur la poitrine, comme dans la *Genèse* de Vienne. Dans la scène de l'ap-

temps, étaient représentés dans les images, tels que la Résurrection, le Christ délivrant Adam de l'Enfer, la Naissance du Christ, comme miniatures ornementales, etc. Il y présente également une image fort intéressante de l'Ancien Testament, depuis Adam jusqu'à la naissance du Christ.

1. Cf. l'ancienne représentation chrétienne de ce sujet, connue sous la désignation : *Christus legem dat;* plus tard, le même sujet a été figuré sous la forme d'un groupe d'apôtres qui se séparent pour aller prêcher. (Mosaïque du triclinium de Saint-Jean-de-Latran, aujourd'hui à l'état de copie.) Voyez les dessins dans Alemanni, *De Lateranensibus parietinis restituendis.*

2. Cette miniature ressemble d'une manière surprenante au bas-relief de la couverture d'un Évangile milanais du VI^e^ siècle. Coll. d'Arundel. Voyez Rohault de Fleury, *l. c.*, pl. 3-38 : reproductions de sarcophages, porte de Sainte-Sabine, manuscrits du X^e^ siècle, etc.

parition du Christ à ses disciples, on remarque, à côté de la sécheresse des types byzantins nouveaux et de draperies de convention, un modelé à l'antique, une certaine énergie d'expression dans les figures et une grande animation dans les groupes. Dans la Cène, qui est intéressante à cause de sa ressemblance avec la composition de la mosaïque de San Apollinare Nuovo de Ravenne, on voit le Christ couché à gauche et Judas assis à droite; ce dernier touche d'une main le plat où sont deux poissons et porte l'autre à sa bouche, pendant que tous les apôtres étendent leurs mains vers le Christ. Cette manière de protester est bien plus énergique que celle, si banale, où les apôtres sont groupés deux par deux et tournés l'un vers l'autre.

L'époque de la querelle des iconoclastes est la plus obscure de toutes dans l'histoire de l'école byzantine : les œuvres même secondaires font presque entièrement défaut ; l'art cherche encore sa voie au lendemain des discussions théologiques et des luttes politiques ; enfin le mouvement national, quoique encore bien indécis, modifie de fond en comble la constitution de l'Empire. Autant de difficultés qui se dressent quand on veut déterminer le caractère de l'art pendant cette période.

Entre le VII^e^ siècle et la fin du IX^e^, la transition n'est pas facile à étudier, car si les modèles antiques (grecs) dominent dans l'art byzantin depuis le V^e^ jusqu'au VII^e^ siècle, ils cèdent le pas à la manière purement byzantine vers la fin du IX^e^ siècle. On est donc tout naturellement amené à se demander comment ce changement a pu s'opérer.

Nous avons nié plus haut l'influence directe de l'hérésie sur l'art ; mais nous avons reconnu en même temps que, pendant les troubles iconoclastiques, les artistes ont été obligés de renoncer à reproduire les modèles antiques. Assurément les X^e^ et XI^e^ siècles sont remplis de copies des manuscrits de l'ancienne époque ; mais il y a dans ces ouvrages une tendance toute différente, dont les peintres de la cour eux-mêmes ne peuvent se défendre ; quelque brillantes que soient d'ailleurs leurs productions pseudo-classiques. L'art devient décoratif et perd beaucoup de son caractère expressif d'autrefois.

Et pourtant, au beau milieu de la querelle des iconoclastes, c'est-à-dire au commencement du IXe siècle, nous retrouvons cette illustration populaire du Psautier, qui est commenté par les miniatures mêmes et où le goût national se révèle dans des pensées simples et généreuses. Ce modèle aurait dû, ce semble, amener les artistes à scruter jusqu'au fond les sujets de leur choix et à contribuer pour leur part virile au développement de l'art chrétien. Les modèles anciens auraient pu être animés par la chaude haleine de cet art populaire et en recevoir une note vraiment expressive. On était autorisé enfin à croire que les espérances conçues après le triomphe définitif des orthodoxes se réaliseraient bientôt, et que l'art, désormais libre et victorieux, servirait à instruire les masses ignorantes, à éclairer la foi, à agir sur les cœurs, à développer l'amour de Dieu et des hommes.

Pourquoi n'en fut-il pas ainsi, et pourquoi, au lieu de faire vibrer l'âme dans l'art, la peinture byzantine entra-t-elle résolument dans la voie du formalisme et d'une ornementation souvent dénuée de sens, se bornant à nous offrir, en fait d'idées, les variations théologiques les plus étroites sur un thème déterminé? Pourquoi, au lieu de sentiments élevés, les œuvres des XIe et XIIe siècles ne nous présentent-elles qu'un cliché de quelques expressions conventionnelles, un langage fade et doucereux? Pourquoi enfin les miniaturistes byzantins de cette époque, au lieu d'exprimer librement et largement leurs pensées, se sont-ils hâtés de défigurer ce qu'ils avaient sous la main et d'amoindrir l'importance de tout ce qu'ils appelaient de tous leurs vœux depuis si longtemps? Pourquoi, en un mot, l'art a-t-il passé des compositions imposantes, quoiqu'un peu sèches, des mosaïques de Ravenne et de Salonique, aux émaux minutieux et à l'ornementation microscopique des rinceaux et des initiales des manuscrits de parade? Pourquoi les sujets qu'on était habitué à vénérer se trouvèrent-ils ainsi enfermés dans les limites étroites de motifs de décoration mesquins? Ce changement n'est-il, comme on l'a dit, qu'un simple effet d'habitudes prises pendant la lutte, ou bien provient-il du caractère de la nation elle-même ou enfin de celui d'autres races entrées au cœur de l'Empire?

Bien qu'il soit difficile de trancher cette question sans avoir sous

la main les matériaux nécessaires, il est indispensable de tenter un effort pour éclairer l'histoire, trop négligée jusqu'à ce jour, des arts au moyen âge. Les spécimens se rattachant à l'art des VIII^e^ et IX^e^ siècles sont bien rares et insuffisants ; ce sont : les mosaïques des palais de Constantinople, exécutées sous l'empereur Théophile (842), l'ornementation du Chrysotriclinium de Constantin Porphyrogénète, les superbes arabesques en mosaïque de la mosquée des Ommiades, à Damas. Mais les chroniqueurs byzantins, en citant ces œuvres, ne manquent pas d'imputer à l'hérésie et aux iconoclastes cette tendance qui confine l'art dans les arabesques et dans la décoration murale, ces motifs agréables à l'œil, mais où l'idéal fait absolument défaut. Saint Nil, du mont Sinaï, a condamné πᾶν εἶδος qui εὐφᾶναι δείκνυται πρὸς ἡδονὴν ὀφθαλμῶν ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ Θεοῦ.

A l'appui de ces textes viennent un nombre assez considérable de manuscrits illustrés qui, sans appartenir précisément à la période comprise entre le VIII^e^ et le IX^e^ siècle, constituent néanmoins une catégorie à part et nous donnent une idée exacte du changement artistique qui s'est opéré à ce moment. Montfaucon[1] y a trouvé un trait nouveau de la paléographie grecque, tandis que Labarte[2] a signalé la tendance décorative de l'art byzantin comme due à l'influence des iconoclastes.

Les manuscrits dont nous parlons sont ornés de rinceaux, d'arabesques, de culs-de-lampe, d'initiales et d'encadrements de toutes sortes, illustrant des faits historiques. Labarte a retrouvé un exemple de la même ornementation dans l'Évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 63 (fonds Colbert), qu'il suppose être du VIII^e^ siècle. Comme ce manuscrit nous semblait être d'une exécution assez grossière et d'une provenance provinciale et peu propre à servir de preuve à l'appui d'un fait général, force nous a été d'en chercher d'autres. Malheureusement les bibliothèques de l'Europe ne nous présentent pas de grandes ressources dans cet ordre d'idées.

1. *Pal. gr.* page 254. A propos de l'alphabet figuré emprunté aux manuscrits des IX^e^ et X^e^ siècles, on trouve cette simple remarque : « ab *octavo* jam sæculo in mss. græcis observantur litteræ præ-grandes, initio opera et librorum calligraphorum arbitratu confictæ : ubi variis hominum, serpentum, avium, piscium, etc., figuris singulæ litteræ repræsentantur. » Mais ces modèles appartiennent plutôt au XI^e^ siècle. Voyez aussi d'Agincourt, *Peinture,* tome VI, pages 154-155.

2. *Hist. des arts ind.,* volume III, pages 31-33.

L'Évangile du Vatican, n° 354, grand in-folio, écrit par le moine Michel, en 949, nous offre une ornementation intéressante des Canons. Les couleurs simples primaires, comme le jaune clair, le vert et le rouge, illuminent les surfaces, mais sans aucun modelé. Au milieu des arcades sont placés de grands médaillons contenant des figures d'animaux, cerfs, éléphants, lapins et divers oiseaux. On trouve aussi des sphinx et des dragons ailés; les croix sont formées au moyen d'entrelacs. Un Évangile grec du Musée Britannique (n° 547, collection du comte Arundel), appartenant peut-être au IX^e^ siècle, se distingue par des initiales en forme de poissons, d'oiseaux ou de main bénissante; la lettre T est figurée par un homme qui n'a qu'une seule jambe, etc.

Il y a quelques années, j'ai été assez heureux pour découvrir une quantité assez considérable de ces manuscrits à la Bibliothèque du couvent Sainte-Catherine, au mont Sinaï. Cette bibliothèque, la plus ancienne de toutes, et si riche en manuscrits grecs (on en compte environ 1,500)[1], renferme plusieurs épaves de ces siècles troublés de transition et, dans le nombre, quelques-uns de l'espèce que je viens de mentionner. Tels sont, par exemple, deux manuscrits in-4°, de Jean Climaque, auteur du célèbre *Climax,* sous les n^os^ 417 et 421, d'une écriture fine et élégante du IX^e^ siècle. Leurs initiales, formées tantôt de poissons et d'oiseaux, tantôt de rubans tressés ou de tiges noueuses de végétaux, sont toutefois très variées et assez élégantes, malgré leur simplicité et leur rudesse.

Le manuscrit de saint Théodore Stoudite, n° 401, in-4°, également du IX^e^ siècle, est plus important encore. Les initiales ophiomorphiques, composées d'entrelacs, de serpents, et les vignettes du même genre, rappellent beaucoup le style dit roman des manuscrits des XII^e^ et XIII^e^ siècles en Occident et de l'époque postérieure en Russie. Ici les rubans tressés sont eux-mêmes composés de replis de serpents ou de dragons dont la chair est enluminée de rouge, de jaune, de bleu foncé, etc. De grands oiseaux au plumage bariolé poursuivent ces

1. Voyez mon ouvrage : *Voyage au Sinaï en l'année 1881. Impressions de voyage. Les antiquités du monastère de Sinaï.* Odessa, 1882, avec un atlas de 100 phot., par J. X. Raoult, in-fol. Cf. le compte rendu de M. H. Omont : *Bibliothèque de l'École des chartes,* tome XLIII, 1882.

reptiles et leur font une chasse acharnée. Une certaine bizarrerie de composition, des formes capricieuses et le choix des sujets nous permettent de supposer que cette ornementation tire son origine de l'Égypte, même au point de vue symbolique. A l'appui de cette hypothèse, qui nous paraît d'ailleurs relativement risquée, on pourrait rappeler les tendances de la théologie alexandrine à l'origénisme et, partant, à l'iconoclasme, dont témoigne la lutte bien connue entre l'*anthropomorphisme* et l'*origénisme* au v^e^ siècle.

Pour répandre quelque lumière dans ce milieu obscur où l'on marche à tâtons, il ne faut pas se contenter de simples hypothèses. Aussi bien, au lieu de suppositions, revenons aux faits précis; examinons, par exemple, le manuscrit des quatre Évangiles de la même Bibliothèque du mont Sinaï, n° 213, un volume in-4°, appelé, on ne sait pas au juste pourquoi, l'*Évangile du mont Horeb*. Sur le premier feuillet on lit une sorte de prière ordinaire d'Eustathios, copiste du livre, et sur le dernier la date : 30 janvier, ind. 10, année 6475 ou 967 après la naissance de J.-C. Le manuscrit est rempli de rinceaux en forme de rubans tressés, de baguettes, etc., et chaque chapitre de lecture choisie (Évangile « Aprako ») commence par une grande initiale figurée. Les couleurs de l'ornementation sont simples, unies et sans modelé : les fonds sont en bleu foncé au lieu d'être en vermillon; l'ocre jaune remplace l'or, tandis que le vert clair et quelquefois le brun donnent les nuances nécessaires pour les figures d'animaux. Le dessin a une grande fermeté et les formes sont d'une richesse qui caractérise bien l'ornement byzantin. Quelquefois, les rubans se transforment en serpents; un homme sort de la gueule du monstre. A la fin des chapitres se trouvent des griffons et des lions ailés, dont l'archaïsme héraldique rappelle les ouvrages italiens des xii^e^ et xiii^e^ siècles.

Dans plusieurs initiales les formes végétales des ornements byzantins se marient avec les traits les plus bizarres du style roman. La lettre E (qu'on rencontre souvent au début : εἶπεν ὁ ἰc) nous présente la main bénissante d'un évêque avec des détails intéressants de vêtements sacerdotaux, ou bien deux dragons s'enroulant autour d'une main, d'une fleur, ou saisissant un homme. La lettre A nous apparaît

sous la forme d'une colonne garnie de rubans et de fleurs; tout auprès, saute un lapin ou un oiseau. L'initiale T offre toujours des dessins nouveaux (Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ ou ἐκίνῳ (*sic*), où les replis des rubans et les nœuds des tiges végétales se terminent par des têtes d'oiseaux ou de griffons. La lettre Π est composée à peu près de la même manière; le V est formé d'un poisson plié en deux, etc.

Les détails d'ornementation des superbes manuscrits du x^e^ siècle, comme l'Évangile de l'an 964 à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 70, nous prouvent que cette ornementation ne s'est pas localisée dans les provinces, mais qu'elle s'est étendue à tout le domaine de l'art byzantin. Tous ses éléments constitutifs, notamment les figures d'oiseaux, nous les rencontrons également dans la *Bible* du Vatican (Christ. I.) du x^e^ siècle, dans l'Évangile de la Bibliothèque nationale (Coisl. 20), et dans plusieurs manuscrits du xi^e^ siècle, comme l'Évangile de la Bibliothèque nationale, n° 163; celui de la Bibliothèque communale de Sienne; les Homélies du moine Jacques, à la Bibliothèque nationale, n° 1162; les Homélies de saint Grégoire de Nazianze, à la Vaticane, n° 463; un autre manuscrit de la même collection, n° 1156; celui de saint Grégoire, à la Bibliothèque nationale, n° 543; celui de la Bibliothèque Sinaïtique, n° 339, et plusieurs autres. Il faut y ajouter les psautiers du xii^e^ siècle, à la Bibliothèque du mont Sinaï, n^os^ 38, 61, etc.[1]

Pour retrouver l'ensemble de cette ornementation bizarre dans les manuscrits postérieurs au x^e^ siècle, il faudra s'adresser de nouveau à l'Orient chrétien. Il est intéressant d'étudier à cet égard l'*Évangile Copte* de l'an 1173, à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 13 copte, ainsi que les deux manuscrits syriaques de l'*Évangile,* ibid., n° 40, (de l'an 1191), et n° 41 (de 1196). Pour les xiii^e^ et xiv^e^ siècles, il faut consulter l'*Évangile arménien* de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 10 a, le *Livre de Job* (Bibliothèque du Vatican, n° 1231), l'*Évangeliaire* arménien de l'an 1251 à la Bibliothèque du duc de

1. Voyez aussi les manuscrits latins avec miniatures dans le genre byzantin : le cérémonial de l'*Exultet,* dans la Bibliothèque de la Minerve ou Casanatense, à Rome (dessins dans d'Agincourt, l. I), l'*Évangile du* ix^e^ *siècle,* à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 265. Il ne faut pas confondre les traces de cette ornementation byzantine avec les motifs d'ornement anglo-saxons, tels que ceux du manuscrit n° 11957 de la même bibliothèque et autres. Voir, pour la Bible de Noailles, Labarte, tome III, page 127.

Sussex, etc. Dans le manuscrit du livre de Job, exécuté par le calligraphe Jean de Tarsos, il y a une initiale fort intéressante de provenance locale, représentant un lion qui déchire l'épaule d'un homme. Un fait infiniment plus important pour notre thèse, c'est l'analogie qui existe entre l'Évangile arménien de la Bibliothèque nationale, n° 10 a, ci-dessus mentionné, et nos modèles sinaïtiques du x^e^ siècle. Assurément, la technique est tout autre; ces miniatures sont d'une exécution plus minutieuse et plus brillante; les fonds et les contours sont en or; le coloris des tiges et des feuilles est d'une grande finesse, mais le dessin est toujours très bizarre. On y voit des oiseaux dans les poses les plus étranges, avec des becs et des queues démesurés se terminant quelquefois par un serpent; les bouts de rubans affectent souvent la forme d'une tête d'oiseau ou de serpent, de lion ou de dragon ailé; souvent aussi ce sont deux têtes de lions héraldiques accroupis ou dressés sur leurs pattes. Les rinceaux ordinaires sont ornés de fontaines surmontées de paons, ou de lions, ou de singes coiffés de bonnets de fou, etc., etc.

En résumé, le trait principal de la miniature byzantine, pendant cette période, est la tendance décorative. Nous verrons plus tard comment même les scènes, les compositions les plus monumentales se resserrent dans le cadre des ornements, et comment ce cadre, avec le temps, devient plus large, plus riche, et la composition plus restreinte, moins importante.

L'ensemble ornemental des miniatures, des émaux, même des mosaïques, s'imprègne d'éléments orientaux; il a même paru à plusieurs savants offrir plus d'analogies avec l'art arabe et l'art indo-persan qu'avec l'art grec; c'est pourquoi la théorie de l'influence du style arabe s'est constituée insensiblement à la vue de ces miniatures byzantines des x^e^ et xi^e^ siècles. Mais comme cet ensemble forme un style et comme ce style devient, dans le cours du x^e^ siècle, purement byzantin et national d'un bout à l'autre de l'Empire entier, on ne saurait, sans commettre une grave erreur historique, en chercher les éléments en dehors de Byzance.

C'est que, à la fin du x^e^ siècle, l'empire byzantin s'est écarté de

sa tradition nationale, c'est-à-dire de la tradition grecque. Le gouvernement, le commerce, l'industrie, ont été envahis par des éléments orientaux et barbares. Le trône, la haute administration, l'armée, sont devenus la proie d'Arméniens, de Slaves, etc. Des quartiers arméniens et syriens se sont formés au beau milieu de Constantinople. C'est pour les barbares que sont constituées les cérémonies de la cour impériale aux temps des empereurs de la dynastie macédonienne; pour eux toutes ces pompes et ces processions interminables. La capitale commence à remplacer pour l'Empire les villes commerciales ruinées et prêtes à disparaître : Antioche et Tarsos, Hiéropolis et Édesse, dont les trésors sont emportés en masse pour orner Sainte-Sophie de Constantinople.

Cette ville devient ainsi le centre des arts industriels et crée un style combiné ou composite, en rapport avec celui de l'Italie méridionale et de la Géorgie.

La peinture et les bas-reliefs en marbre des XI^e^ et XII^e^ siècles nous présentent une technique admirable, une masse de figures microscopiques, des rinceaux et des arabesques d'une rare élégance; mais, même ici, la figure humaine et la composition cèdent le pas aux préoccupations décoratives. Les panneaux sculptés de la Géorgie, les portes des églises d'Arménie décorées d'arabesques offrent les points de contact les plus sensibles avec les productions purement byzantines. Constantinople et l'Orient chrétien réforment dans le même sens l'architecture : la recherche pittoresque des corridors hauts et étroits, des tambours élevés, l'abondance des profils, des corniches, des moulures, achèvent de caractériser ce goût de plus en plus prononcé pour l'ornement, pour la décoration, ces éléments constitutifs de la période que nous nous proposons d'examiner dans le second volume de cet ouvrage.

TABLE DES GRAVURES

GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages.

Miniature tirée du psautier d'Utrecht 1
Miniature du IVe siècle, tirée du *Virgile* du Vatican. 9
Miniature du IVe siècle, tirée de l'*Iliade* 11
Miniature tirée du psautier d'Utrecht. 21
Miniature tirée du psautier d'Utrecht 22
Miniature tirée du psautier d'Utrecht 23
Miniature tirée du psautier d'Utrecht 24
La Chapelle palatine, à Palerme 25
Chapiteau du cloître de Monreale. 26
Le Palais de Théodoric. 27
Initiale tirée d'une Bible du Xe siècle. 27
Jérémie descendu dans la caverne et David devant Nathan. 29
Chapiteaux du cloître de Monreale. 44
Figures tirées du Livre de Josué. 98
L'Archange saint Michel. 99
Le Christ devant Pilate. 118
Figure d'Énoch, tirée du Cosmas. 142
Figures tirées du Cosmas. 143
Figure tirée du Cosmas. 146
Daniel. Figure tirée du Cosmas. 147
Figures tirées du Cosmas. 149
La Sainte Cène et divers autres épisodes de la vie du Christ. 169

GRAVURES HORS TEXTE

Juliana entre deux figures allégoriques. — Miniatures extraites d'un manuscrit de Nicander. En regard de la page. 108
L'Empereur Justinien et l'évêque Maximien. — L'Impératrice Théodora et sa cour. En regard de la page 134
Intérieur de Sainte-Sophie de Constantinople. Entre les pages. . . . . 136 et 137

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION. 1

CHAPITRE PREMIER

Rôle historique de la miniature dans l'art byzantin. — Types des manuscrits illustrés et groupement littéraire. — Caractère théologique de l'art byzantin. — Aperçu général de la miniature byzantine aux différentes époques 27

CHAPITRE II

Les historiens de la miniature byzantine. — L'école française : Montfaucon. — Ducange. — D'Agincourt. — Didron. — Labarte. — L'école allemande : Rumohr. — Waagen. — Unger. L'école russe : M. Bousslaïeff. — La méthode à suivre. 45

CHAPITRE III

Aperçu de la miniature antique. — Le Calendrier des fils de Constantin le Grand. — L'*Iliade* de Milan. — Le *Virgile* du Vatican. — La *Genèse* de Vienne. — La *Bible* de Cotton. — Le *Rotulus* de Josué à la Bibliothèque du Vatican. — L'art chrétien après le triomphe de l'Église. 65

CHAPITRE IV

L'âge d'or de la miniature byzantine. — Le *Dioscorides* de Vienne. — L'Évangile de Rossano et celui du moine Rabula. — Le *Cosmas* de la Vaticane. 107

CHAPITRE V

L'hérésie des iconoclastes et son influence sur l'art byzantin. — Manuscrits du VIII^e^ et du IX^e^ siècle. — Le Psautier illustré. 153

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imprimerie de l'Art. E. MÉNARD et J. AUGRY, 41, rue de la Victoire.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

HISTOIRE

DE

L'ART BYZANTIN

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART

E. MÉNARD ET C^ie^, 41, RUE DE LA VICTOIRE